

# اردو مرثیے کا ارتقاء

ابتداء سے انیس تک

مصنف  
ڈاکٹر مسیح الزماں

پیشکش

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی

# اردو مرثیے کا ارتقاء

ابتدا سے انیس تک

مصنف

ڈاکٹر مسیح الزماں



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک-1، آر. کے. پورم، نئی دہلی 110066

**Urdu Marsiye Ka Irtiqa**  
**Ibtidaa se Anees Tak**  
**By – Dr. Maseehuz-Zaman**

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

سنہ اشاعت : اکتوبر، دسمبر 2002 تک 1924

پہلا ایڈیشن : 1100

قیمت : 136/=

سلسلہ مطبوعات : 1054

---

ناشر: ڈاکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی 110066

طابع: لاہوتی پرنٹ ایڈز، جامع مسجد، دہلی 110006

## پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ایک قومی مقتدرہ کی حیثیت سے کام کر رہی ہے۔ اردو زبان و ادب کی ترقی کے لیے اس نے مختلف اقدام کیے ہیں جن میں کمپیوٹر اپلیکیشن اینڈ ملٹی لنگول ڈی ٹی پی، کیلی گرائی اینڈ گرافک ڈیزائن، سرٹیفیکٹ کورس ان اردو اسکرپٹ، ڈپلوما کورس ان ٹیکسٹل عربک اور اردو ڈپلوما کورس ان اردو لنگویج شامل ہیں۔ ان اقدامات کے ذریعے اردو زبان کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے اردو تعلیم کے منظر نامے کو وسیع سے وسیع تر کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کوشش کو بڑی حد تک کامیابی بھی ملی ہے۔

قومی اردو کونسل کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابوں کی طباعت اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اس لئے اردو زبان کا وہ کلاسیکی سرمایہ جو دیرے دیرے نایاب ہوتا جا رہا ہے، قومی اردو کونسل نے اس کی مکرر اشاعت کا بیڑا اٹھایا ہے۔

اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ کے کارہائے نمایاں میں سے ایک اہم کام ان اردو کتابوں کی ترتیب و تہذیب اور ان کی اشاعت ہے جن کا شمار اردو کے کلاسیکی سرمائے میں ہوتا ہے۔ ان کتب کی اردو شائقین کے حلقوں میں جس قدر پذیرائی ہوئی ہے وہ محتاج بیاں نہیں۔ اس لیے اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ کی تمام مطبوعات کو ان کی اہمیت اور افادیت کے پیش نظر قومی اردو کونسل ایک مشترکہ معاہدے کے تحت از سر نو شائع کرے گی۔ یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔



اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انہیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں  
تاکہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کر دی جائے۔

(ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ)  
ڈائریکٹر

# فہرست

|     |                                   |
|-----|-----------------------------------|
| 9   | دیباچہ                            |
| 15  | پہلا باب: ابتدائیہ                |
| 17  | ☆ دکن میں ایرانی اثرات            |
| 36  | قطب شاہی عہد میں عزاداری          |
| 43  | پہلا مرثیہ گو: محمد قلی قطب شاہ   |
| 47  | عادل شاہی عہد میں عزاداری         |
| 52  | مرزا کی مرثیہ گوئی                |
| 60  | دور مظہر                          |
| 62  | ہاشم علی برہان پوری               |
| 70  | درگاہ قلی سالار جنگ               |
| 76  | ☆ دہلی میں عزاداری اور مرثیہ گوئی |
| 82  | نظری                              |
| 86  | مسکین                             |
| 90  | محبت                              |
| 92  | سودا                              |
| 100 | میر                               |
| 105 | میر حسن، حیدر بخش حیدری           |
| 108 | خاتمہ                             |
| 113 | دوسرا باب: لکھنؤ میں عزاداری      |

☆ لکھنؤ میں مرثیے کا دور آغاز

|     |                      |
|-----|----------------------|
| 126 | حیدری                |
| 130 | سکندر                |
| 139 | گدا                  |
| 143 | احسان                |
| 149 | افسردہ               |
| 160 | خاتمہ                |
|     | تیسرا باب: دور تعمیر |
| 165 | خلیق                 |
| 192 | صبح                  |
| 221 | تعمیر                |
| 247 | دلگیر                |
| 269 | دور کا جائزہ         |
|     | چوتھا باب: دور عروج  |
| 275 | انہیس                |
| 277 | نصاحت کا تصور        |
| 278 | جذبات نگاری          |
| 290 | کردار نگاری          |
| 305 | واقعہ نگاری          |
| 310 | جنگ کے بیانات        |
| 317 | انفرادی جنگ          |
| 325 | مناظر قدرت           |
| 328 | اخلاقی پہلو          |
| 329 | مکالمے               |
| 333 | نظریہ شاعری          |

پانچواں باب: دبیر اور ان کے اہم معاصرین

|     |  |
|-----|--|
| 341 | دبیر                                   |
| 343 | خیال بندی و مضمون آفرینی               |
| 350 | صناع و بدائع                           |
| 359 | سادگی بیان                             |
| 367 | جدت پسندی                              |
| 369 | جنگ                                    |
| 371 | بین                                    |
| 373 | عشق                                    |
| 374 | اصلاح زبان                             |
| 378 | مرثیہ گوئی                             |
| 389 | تعشق                                   |
| 403 | چھٹا باب: مرثیے کا فنی اور معنوی ارتقا |
| 405 | ہیت کا ارتقا، مسدس، تحت اللفظ خوانی    |
| 411 | مرثیے کی ساخت اور اجزائے ترکیبی        |
| 417 | داخلی ساخت                             |
| 419 | الیہ کا نقطہ نظر                       |
| 423 | ایک اور مرثیہ                          |
| 424 | کلاسیکی تصور                           |
| 425 | نشاۃ الثانیہ کی رسم پرستی              |
| 426 | جدید تاریخی تنقید                      |
| 429 | حقیقت نگاری                            |
| 431 | ہندستانی رسوم اور مرثیہ کے کردار       |
| 435 | منظر نگاری یا نضا آفرینی               |
| 438 | اختتامیہ                               |
| 443 | فہرست ماخذ                             |



## دیباچہ

اردو کے تمام مؤرخ اسے مانتے ہیں کہ مرثیہ نے اردو شاعری کو بڑی وسعت، تنوع اور وقار بخشا ہے۔ تقریباً تین صدیوں کے دوران میں یہ صنف ارتقا کے مختلف مدارج سے گزری ہے۔ تہذیبی اور معاشرتی روایتوں، ادبی تقاضوں اور معتقدات کی گود میں پرورش پا کر اس نے زندگی کی حقیقتوں کو ایک دوسرے زاویے سے دیکھا اور افراد کے باہمی رشتوں، روحانی اور اخلاقی قدروں، فن کی نزاکتوں کو ملحوظ رکھ کر حیات و کائنات کے بہت سے نئے پہلوؤں کو واضح کیا ہے۔ اردو میں اس کی ترقی کسی دوسری زبان کے براہ راست اثر سے بے نیاز ہے اور لکھنؤ میں اس نے جواہریت اور عظمت حاصل کی وہ کسی بھی ادب کے لیے باعث فخر ہو سکتی ہے۔ انیسویں صدی عیسوی کی ادبی بیداری نے اگرچہ اس صنف کے ارتقا اور عروج میں بھی نمایاں حصہ لیا لیکن ایک طرف اسے اپنے موضوع کی وجہ سے صرف مسلمانوں اور مسلمانوں میں بھی اہل بیت رسول سے محبت و عقیدت رکھنے والوں کے حلقے کی چیز سمجھا گیا، دوسری طرف مذہبی تقدس اور معتقدانہ تصورات کی تسکین سے وابستہ کر کے اسے فن کے تقاضوں سے ماوراء خیال کیا گیا اس لیے اس کی ادبی حیثیت نمایاں نہیں ہو سکی۔ عبدالغفور خاں نسّاح نے انتخاب نقص میں جب انیس اور دیر کے کچھ مرثیوں پر اعتراضات کیے تب سے کچھ لوگوں کی توجہ ادھر مئی لیکن تطہیر الاوساخ، لیسخ الساخ، سنان دل خراش وغیرہ میں بیشتر الفاظ اور قافیے زیر بحث آئے ہیں۔ مرثیہ کے معنوی پہلوؤں پر غور کرنے کی طرف آب حیات، شعر و شاعری (مقدمہ دیوان حالی) اور سوانح انیس و دیر نے مائل کیا۔ آخر الذکر کتاب نے ردالمواز، المیزان وغیرہ لکھنے کی طرف لوگوں کو اکسایا جس میں مناظرے کا رنگ زیادہ ہے۔ بہر حال لوگوں کی توجہ مرثیہ کے ادبی پہلوؤں کی طرف مرکوز ہوئی جسے کاشف الحقائق کی ایسی کتابوں سے تقویت ملی۔ ان کے بعد تاریخ ادب پر جتنی کتابیں لکھی گئیں سب میں مرثیوں کی ادبی اہمیت کا بیان کیا گیا ہے۔

اوپر جن کتابوں کا ذکر کیا گیا وہ اور اسی سلسلے کی دوسری کتابوں میں توجہ کا مرکز انیس و دہریں رہے چنانچہ مرثیہ کا مطالعہ اور جائزہ بیشتر انہیں مرثیہ گوئیوں کے کرد و گھوڑا رہا۔ حیات انیس۔ حیات دہیر۔ یادگار انیس۔ واقعات انیس میں بھی انہیں کے قصے بیان کیے گئے ہیں۔ دکنی مرثیوں پر تو تھوڑا بہت لکھا بھی گیا لیکن مرثیہ کا ارتقا اور آغاز سے عروج تک اس کی رفتار کی منزلیں دھندلے میں رہیں۔ یہ کیفیت کم و بیش آج بھی ہے۔ ادبی بے اعتنائی کی شاید ہی کوئی ایسی مثال ہو کہ فنی محاسن سے اس قدر الامال صنف سخن تحقیق و تنقید، تبصرے اور جائزے کے احاطے سے دور پڑی رہے، اس کے بہت سے نمایاں اور ممتاز شعرا کا کلام نایابی کی حد تک کیاب ہو اور ان کے حالات زندگی، ادبی خدمات طرز کلام وغیرہ پر تقریباً کچھ بھی نہ لکھا گیا ہو۔

مرثیہ کی طرف ناقدوں کی اس بے توجہی کا احساس مجھے 1942ء سے ہونے لگا کیونکہ الہ آباد یونیورسٹی کے ایم۔ اے کے نصاب میں مرثیہ کا ایک پورا پرچہ ہے اور اسی کی تیاری نے اس دھندلے اور کس پر سی سے آشنا کیا جو اس صنف کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے۔ کچھ دنوں کے بعد جب مجھے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے قریب ہونے کا موقع ملا تو مرثیے سے ان کے شغف، ان کے تحقیقی مزاج اور گفتگو نے مجھے اس صنف کے گہرے مطالعے کی طرف مائل کیا۔ اور ان کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے مجھے مرثیے کے بہت سے رموز سے آگاہی ہوئی۔ 1950ء میں میر کے غیر مطبوعہ مرثیوں کی ترتیب نے اس عہد اور اس سے پہلے کے مرثیوں کے مطالعہ کا موقع دیا لیکن چونکہ محترمی سید مسعود حسن صاحب رضوی ایک مدت سے تاریخ مرثیہ لکھ رہے تھے اس لیے اس کام کی طرف میرا خیال نہیں گیا مگر یونیورسٹی میں طالب علموں کی ضرورتیں، ان کے استفسارات اور مواد کی کمی برابر مجھے قدیم مرثیوں کی تلاش اور اس کے نمائندہ فن کاروں کے خدمات کو سمجھنے اور سمجھانے کی طرف مائل کرتی رہی۔

1955ء کا ذکر ہے کہ ایک دن میں استاد محترم ڈاکٹر سید اعجاز حسین صاحب کے پاس بیٹھا تھا کہ کسی رسالے کے مضمون کا ذکر آیا جس میں انیس سے پہلے کے مرثیوں پر غلط، بے بنیاد اور سرسری رائیں دی گئی تھیں۔ میں نے کچھ بے سرو پا باتوں کی نشاندہی کی تو موصوف نے فرمایا کہ آپ ہی مرثیہ پر کیوں نہیں لکھتے۔ آخر لوگ کب تک غلط فہمی میں مبتلا رہیں گے۔ میں نے کچھ قباحتوں اور زحمتوں کا ذکر کیا لیکن ان کی رجائیت اور ہمت افزائی نے ہاتھ پکڑا اور مجھے اس راہ پر لگا دیا۔

شمالی ہند کے قدیم مرثیوں کا سب سے بڑا اور اچھا ذخیرہ پروفیسر سید مسعود حسن صاحب رضوی کے پاس ہے۔ چونکہ وہ خود بھی مرثیہ کی تاریخ مرتب کرنے کا کام کم و بیش چالیس سال سے کر رہے ہیں اس لیے



یہ مناسب نہیں تھا کہ میں اسی قسم کا کام چھوٹے پیمانے پر کروں اور ان کے اس ذخیرے کو پیش کروں جنہیں وہ اپنا حاصل زندگی سمجھتے ہیں۔ اس لیے یہ طے پایا کہ میں مرثیہ گوؤں کی جامع تاریخ لکھنے کے بجائے اس کے ارتقا کو موضوع بنائوں اور ہر دور کے تمام معلوم مرثیہ گوؤں کی تفصیل بیان کرنے کے بجائے صرف نمائندہ شعرا کے خدمات کا جائزہ لے کر اس صنف کی فنی رفتار کا نقشہ سامنے آؤں اور اس کو شش میں موصوف کے ذخیرے سے کوئی خاص مدد نہ لوں۔ اس طرح اپنے دائیں بائیں کھڑے خرمیوں کو بھول کر برسوں دور و نزدیک کے شہروں اور قصوبں سے دانہ دانہ چتراہا پھر بھی اس خرمی سے اتنی خوش چینی ضرور کی کہ فراہم شدہ مرثیوں کا مقصد موازنہ کیا اور میر تقی میر کے غیر مطبوعہ مرثیوں کو تفصیل سے دیکھ دھیرے دھیرے بے سنگ و میل کا یہ سفر شروع ہوا۔ فرائض منہجی، احباب پرستی، شاعرانہ نوازی کے ساتھ اپنی اہل انکلاہی بھی حاصل ہوتی رہی کہ پروفیسر احتشام حسین صاحب صدر شعبہ یوکرالہ آباد آگئے اور ان کی توجہ و محبت نے میرے لیے مہمیز کا کام کیا۔ ان کے فیض صحبت سے ذوق و جستجوئی میں نظم و ضبط کی راہوں پر گامزن ہوئی اور ان کی توجہ اور التفات سے یہ کام اس منزل تک پہنچا کہ آپ کے سامنے موجود ہے۔ یہ بات سب جانتے ہیں کہ اردو مرثیے کی اب تک کوئی تاریخ مرتب نہیں ہوئی نہ اس کی تدریجی ترقی اور عہد بہ عہد خصوصیت کا خاطر خواہ جائزہ لیا گیا ہے۔ اس موضوع پر جو چند سارے ملتے ہیں ان کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ اس لیے یہ مقالہ اس قسم کی پہلی کوشش ہے کیسے کام ترقی و مستشرق معصوم، اے تیب جاسے، پہلی بار ایک لڑی میں پرونا زمانے کے نقیص کی دشواریاں، خصوصیت کا ترقی کے دور کی تقسیم ہیں اور معاشرتی قوتوں کا اثر بہت اور ساخت کا ارتقا ان موضوعات میں سے ہے۔ اب تک لکھا نہیں گیا اس کے جائزے کی داغ بیل ڈال کر اس پر ایک عمدت تہہ کرنے کی دشواریوں اور صبر زمانوں کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنہیں اس کا کچھ بھی تجربہ ہے۔ اس تشکیل و ترتیب کے علاوہ سکندر، حیدر علی، گد، احسان، افسردہ کے مرثیوں پر اب تک کسی نے تنقیدی نظر ڈالنے کی زحمت نہیں کی۔ دکن، خلیق اور فتیح پر مختصر اندراج ت چند جگہوں پر ملتے ہیں۔ ان کے کیسے اور غیر مطبوعہ کلام حاصل کر کے ان پر نقدانہ نظر ڈالی گئی ہے۔ ضمیر، انیس، دیر، عشق اور عشق پر اگرچہ پہلے بھی لکھا گیا ہے لیکن ان کے سلسلے میں معلومات کی تحقیق، واقعات کا استقرار اور اردو مرثیہ کے فن میں ان کے حصہ پر جن راہوں سے اس مقالے میں نظر ڈالی گئی ہے اس سے اردو کے طالب علموں اور موزخوں کو نئے راستے ملنے کی امید ہے۔ میری توقع ہے کہ اس کوشش سے اردو کا مطالعہ کرنے والوں کا مطلع نظر و سنج ہو گا، ان کی بہت سی غلط فہمیاں دور ہوں گی اور مرثیہ کی تحقیق و تنقید کا ایسا راستہ

کھلے گا جو اس کے تمام تاریک گوشوں کو منور اور کیا اب فن پاروں کو روشنی میں لے آئے گا۔

اس مقالے کا موضوع لکھنؤ میں اردو مرثیہ (انٹرس ٹک) ہے۔ اسے مناسب طور پر سمجھنے کے لیے ضروری معلوم ہوا کہ اس سے پہلے کی مرثیہ گوئی اور ان اثرات کا جائزہ لیا جائے جنہوں نے اس صنف کو فروغ دیا۔ چنانچہ دکن اور دہلی کی عزاداری اور مرثیہ گوئی پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔ ہمارے علم میں اب تک دہلی کی مرثیہ گوئی کا کہیں جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ دکن کے مرثیوں پر جا بجا لکھا گیا ہے لیکن اس مقالے میں جس تفصیل سے ان علاقوں میں ایرانی اثرات اور وہاں کی عزاداری کا بیان کیا گیا ہے اور جن تاریک گوشوں پر سے نقاب ہٹانے کی سعی کی گئی ہے وہ اپنے طرز کی پہلی کوشش ہے۔ اس تلاش و جستجو کی داد دینی دے سکتے ہیں جنہیں خود قدیم ادب کے مطالعے اور اس کے تجزیہ و تحقیق کا تجربہ ہے۔ دکن کے ہر دور کے مرثیہ گوئیوں میں سے صرف ایک کو نمائندہ کی حیثیت سے لیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والے کے لیے پس منظر کا کام دے سکے۔ اس سلسلے میں بھی درگاہ قلی، محبت، مسکین اور فضل کے مرثیوں کا تنقیدی جائزہ پہلی بار اس مقالے ہی میں نظر آئے گا۔

اس مقالے کی تیاری میں مواد کی فراہمی بہت بڑا مسئلہ تھی۔ اس کے بعد بکھرے ہوئے مواد کی تفصیل اور مرثیہ گوئیوں کے زمانے کا تعین دوسرا اہم مسئلہ تھا جن کے علاوہ تحقیق، تدوین، متن کے پڑھنے اور مرثیہ کے ارتقائی منازل کے طے کرنے میں کتنے ہی مرحلوں سے دو چار ہونا پڑا۔ ان سب میں بہت سے بزرگوں، دوستوں شاگردوں اور عزیزوں نے مدد کی ہے۔ ان کی شفقت، محبت، عقیدت اور ہمدردی شامل حال نہ ہوتی تو اس مقالے کی ترتیب و تکمیل ممکن نہیں تھی۔ ان کے نام الگ لکھتا ہوں۔

یہ مقالہ ”لکھنؤ میں اردو مرثیہ (انٹرس ٹک)“ کے عنوان سے الہ آباد یونیورسٹی کی ڈی۔ لٹ کی ڈگری کے لیے ستمبر 1967ء میں پیش کیا گیا تھا۔ چونکہ اس میں اردو مرثیہ کے آغاز سے دور انیس تک اس صنف کے فنی ارتقا کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس لیے ناشرین کی رائے سے اس کتاب کا نام ”اردو مرثیہ کا ارتقا“ (ابتدا سے انٹرس ٹک) رکھا گیا ہے۔ اس کتاب کی اشاعت کے سلسلے میں عزیز سیّد اظہر مسعود رضوی ایم۔ اے کا ممنون ہوں جن کے اہنہاک نے اسے کتابت و طباعت کی منزلوں سے گزار کر اسے آپ کے ہاتھوں میں پہنچا دیا ورنہ معلوم نہیں اس کی توبت کب آتی۔

## مسح الزماں

شعبہ اردو، الہ آباد یونیورسٹی

18 جون 1968ء

## اعتراف

اس مقالے کی تیاری میں بہت سے بزرگوں، دوستوں، شائقوں اور عزیزوں کی کرم فرمائی، دیکھری اور رہنمائی میرے کام آئی ہے۔ ان کی علم دوستی اور انسان دوستی، عنایت و مہربانی، شفقت و محبت میرے دل پر نقش ہے۔ الگ الگ ان کے کرم و نوازش، التفات اور ہمدردی کا ذکر یہاں ممکن نہیں۔ ان کے نام لکھ کر ان کے احسانات کا بار بھی ہلکا کرنا مقصود نہیں۔ مگر اپنی تسکین قلب کے لیے اس مقالے کے ساتھ ان کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں۔ سپاس و تشکر، احسان و امان سب الفاظ ان کے خلوص و عنایت کے مقابلے میں کم وزن معلوم ہوتے ہیں اس لیے خاموشی بہتر ہے۔

- 1۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی۔ لکھنؤ
- 2۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین۔ الہ آباد
- 3۔ پروفیسر سید احتشام حسین۔ الہ آباد
- 4۔ قاضی عبدالودود۔ پٹنہ
- 5۔ سر ڈاکٹر جعفر علی خاں اثر لکھنؤی مرحوم
- 6۔ پروفیسر عبدالقادر سروری۔ حیدر آباد (مقیم حال سری نگر)
- 7۔ نواب سید محمد صادق صاحب۔ شمس آباد
- 8۔ سید نظام الدین صاحب۔ حیدر آباد (آندھرا پردیش)
- 9۔ مولوی نصیر الدین ہاشمی مرحوم۔ حیدر آباد (آندھرا پردیش)
- 10۔ ڈاکٹر رشید موسوی۔ حیدر آباد (آندھرا پردیش)



- 11- حیدر علی مصفا صاحب۔ حیدر آباد
- 12- وقار ظلیل صاحب
- 13- آفتاب احمد صاحب مدنی (مقیم حال آگرہ)
- 14- محمد حفیظ اللہ خاں صاحب۔ رام پور
- 15- ڈاکٹر تیر مسعود۔ لکھنؤ
- 16- سید سبط محمد صاحب منظر۔ جالس
- 17- خیرات حسن صاحب۔ اتراول، ضلع الہ آباد
- 18- ڈاکٹر جعفر رضا۔ الہ آباد
- 19- ڈاکٹر حمید عثمانی۔ الہ آباد
- 20- عطیہ نشاط صاحبہ۔ الہ آباد
- 21- جون الحسین صاحب۔ سونہا ضلع الہ آباد
- 22- بیگم ارجمند بانو
- 23- شبیم مسیح الزماں
- 24- شاہد مسیح الزماں

پہلا باب

اشراف

دکن میں عزاداری

اور

مرثیہ گوئی

☆ دکن میں ایرانی اثرات

قطب شاہی عہد میں عزاداری  
 پہلا مرثیہ گو..... محمد قلی قطب شاہ  
 عادل شاہی عہد میں عزاداری  
 مرزا کی مرثیہ گوئی  
 دور مغلیہ

ہاشم علی برہانپوری..... درگاہ قلی خاں سالار جنگ  
 ☆ دہلی میں عزاداری اور مرثیہ گوئی

فضل

مسکین

محبت

سودا

میر

خاتمہ

## دکن میں ایرانی اثرات

دکن میں مسلمانوں کی خود مختار سلطنت کی تاریخ علاء الدین حسن منگو بھمنی کی بادشاہت (1347ء/1747ء) سے شروع ہوتی ہے۔ دہلی کی تغلق شاہی سے انحراف کر کے ایک خود مختار ریاست کو قائم رکھنا ہی بڑی پاروی اور تنظیم کا کام ہے نہ کہ گیارہ سال کے دور حکومت میں اپنی سلطنت کو کئی گنا بڑھا کر جنوب میں دریائے نلک بھدر اور مغرب میں ساحل گودا تک پھیلادینا۔ یہ ایک ایسا بڑا کارنامہ ہے جس کی مثال تاریخ میں کم ملے گی۔ خوش قسمتی سے علاء الدین بھمنی کو اپنے بعد ایسا جانشین بھی ملا جس نے اپنی فطری لیاقت و صلاحیت سے استحکام سلطنت کے ایسے راستے اختیار کیے جنہوں نے بھمنی سلطنت کی جڑیں دکن میں مضبوط کر دیں۔ شہری اور فوجی تنظیم، عہدے داروں کے فرائض و اختیارات، دربار کے اصول و ضوابط محمد شہ نے ایسی ہوش مندی سے مرتب کیے کہ ان پر عمل درآمد سے چند ہی سال میں بھمنی سلطنت کو ایک باوقار سلطنت کا درجہ مل گیا۔

دربار کی شان و شوکت، قلعوں کی مضبوطی، فوجوں کی کثرت، اندرونی امن و امان دیکھ کر لوگ خود بخود دکن کی طرف کھینچے گئے اور ہر طرح کے اہل کمال ملک دکن میں قدر ہنر کا شہرہ من کر اس طرف متوجہ ہوئے۔ یہ وہ دور تھا کہ ہندوستان کے ہمسایہ ملکوں کے مہم جو اس ملک کو سونے کی کان سمجھ کر قافلہ در قافلہ آتے رہتے تھے اور لاہور، دہلی، مالوہ، گجرات، دکن جہاں بھی رسائی ہو جاتی کسی نہ کسی منصب پر فائز ہو جاتے تھے۔ ان آئے والوں میں غزنی، کابل، ترکستان، عراق، ایران، عرب سب ہی ملکوں کے باشندے ہوتے تھے لیکن اسور ملک میں داخل ہونے والوں میں ایرانیوں کی اکثریت تھی۔ اس کی بڑی وجہ یہ مظلوم ہوتی ہے کہ۔

”یہ (اہل ایران) حساب کتاب میں بڑے ہوشیار، کفایت شعاری میں بڑے کامل انتظام ملک داری سے خوب واقف، سپاہ گری میں بھی چالاک، دغا و فریب بھی ہندوؤں کی مانند اچھی طرح جانتے ہیں۔ اسی سبب سے جتنی ایشیائی حکومتیں تھیں ان سب میں ایرانی ضرور نوکر ہوتے تھے اور اس کثرت سے ہوتے تھے کہ سرکاری تحریرات انہیں کی زبان میں ہونے لگی تھیں اور یہی وجہ تھی کہ تمام ایشیا میں شاہی مرسلت فارسی زبان میں ہوتی تھی حالانکہ ہندستان کو کسی ایرانی نے فتح نہیں کیا تھا تب بھی ہندستان کے مسلمانوں کی زبان فارسی تھی اور یہی وجہ تھی کہ سلاطین ہمیشہ کے یہاں بھی ایرانی بہ کثرت تھے اور گوان میں بہت سے شیعہ تھے مگر تہذیب رکھتے تھے۔“ ۱

دکن میں اہل ایران کے زیادہ جمع ہونے کی وجہ یہ بھی تھی کہ بھمنی عمل داری میں شروع ہی سے داخل اور گودا کا علاقہ بھی تھا جہاں سے جہاز کے ذریعہ ایران سے تجارت اور مسافروں کی آمد و رفت کا برابر سلسلہ رہتا تھا اور ایران سے ہندستان آنے کا یہ راستہ درہ خیبر کے دشوار گزار راستے کے مقابلے میں آسان تر تھا۔ بہر صورت فوجی مہمات میں حصہ لینے اور سرکاری دفاتر میں کام کرنے، علمی مجلسوں میں مباحثہ کرنے اور ادبی محفلوں میں داد و سخن دینے کے لیے ایرانی اچھی خاصی تعداد میں دکن میں پہنچ گئے تھے۔ اس عہد کے معاشرتی حالات کہیں تفصیل سے نہیں ملتے لیکن جابجا ایسے اشارات ملتے ہیں جن سے مترشح ہوتا ہے کہ ان کے اثرات دکن کی تہذیبی زندگی پر پڑ رہے تھے۔ محمد شاہ ابن علاء الدین حسن بھمنی کے امور خیر کے ضمن میں یہ ملتا ہے جس سے ایرانیوں کا اثر واضح ہوتا ہے۔

”کر بلائے مصلیٰ کو آدمی بیسجے اور وہاں بھی خیرات کرائی۔“ ۲

رائے وجیا نگر کی طرف سے جب تخت فیروزہ نذر کیا گیا تو اس پر سب سے پہلے بادشاہ نے ۲۱ مارچ

۱۔ تاریخ دکن حصہ اول، مرتبہ سید علی بلکرای ص ۱۶۲

۲۔ تاریخ دکن حصہ اول، مرتبہ سید علی بلکرای ص ۱۰۵



۱۳۶۳ کو اس وقت قدم رکھا جب آفتاب برج حوت سے نکل کر برج حمل میں داخل ہو رہا تھا۔<sup>۱</sup> تخت نشینی کے لیے یہ دن اور ساعت منتخب کرنا ہی ایرانیوں کے اثر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

محمد شاہ اول (۱۳۵۸-۷۵) کے بعد دوسرا قابل ذکر حکمرانی فرماں روا سلطان محمد شاہ ثانی ہے (۱۳۷۸-۹۷)۔ یہ بڑا علم دوست اور امن پسند تھا۔<sup>۲</sup> فرشتے نے لکھا ہے کہ اس کے عہد میں سلطنت سیاسی اعتبار سے بہت خوش حال اور پرسکون رہی اور رعایا کو ذہنی اور اخلاقی ترقی کے مواقع مل گئے۔ ایرانیوں کے داخل ہونے کے سلسلے میں شیردانی لکھتے ہیں۔

”محمد شاہ کے عہد ہی میں ایرانیوں اور عراقیوں کے داخل ہونے کا ثبوت فوجی افسروں اور شہری امیروں کے ناموں سے ملتا ہے جن میں کثیر تعداد ایسی ہے جن کے آخر میں سیستانی، تہریزی، مازندرانی، کرمانی وغیرہ شامل ہے۔“<sup>۳</sup>

محمد شاہ ثانی کے دربار میں ایرانی شعرا اور علماء کا بڑا مجمع تھا جن میں میر سے نمایاں فضل اللہ انجو تھا۔ ”میر فضل اللہ دنیائے اسد م کے مشہور علماء سعد الدین تفتازانی کے شاگرد تھے اور اسی عہد میں شیراز سے دکن آئے تھے۔ ان کے علم و فضل کی بادشاہ نے بہت قدر کی اور ان کو بہت جلد صدر جہاں بنادیا جو مذہبی وزارت تھی۔ فضل اللہ کی رہبری میں کئی اور علماء دکن میں جمع ہوئے اور ان کو ہزاروں روپے دیے گئے۔“<sup>۴</sup>

میر فضل اللہ انجو کا اتنا رسوخ و اختیار پیدا کر لینا اس بات کا ثبوت ہے کہ محمود شاہ کے عہد ہی میں

۱۔ ابوالقاسم فرشتہ، جلد سوم ص ۴۷ (اردو ترجمہ: طالب)

۲۔ فرشتے نے اس بادشاہ کا نام محمود شاہ لکھا ہے۔ عبد المجید صدیقی صدر شعبہ، تاریخ عثمانیہ یونورسٹی کا خیال ہے کہ فرشتے نے اس بادشاہ کا نام لکھنے میں غلطی کی ہے۔ یہ بادشاہ جو ۱۳۷۸ میں تخت نشین ہوا محمود خاں کا لڑکا تھا اور وہ محمد شاہ ثانی کے قبیلے تحت نشین ہوا تھا۔ سید علی ملکرائی، نظام الدین احمد (طبقات اکبری) اور طباطبائی (برہان معاصر) اس سے متفق ہیں۔

۳۔ ہارون خاں شیردانی، دواہمیز آف دکن ص ۱۱۴

۴۔ تاریخ دکن درمہد وسطی ص ۹۲

ایرانیوں کا دکن پر بہت زیادہ اثر ہو گیا تھا اور ملکی معاملات کے ساتھ ساتھ تہذیب و معاشرت پر ان کے طور طریق اور ان کے خیالات و عقائد کی چھاپ نمایاں ہو گئی تھی۔

فیروز شاہ (1397-1422) کا دور حکومت تاریخ دکن کا درخشاں زمانہ کہلاتا ہے۔ یہ بادشاہ میر فضل اللہ انجو کا شاگرد تھا اور علمی و عملی قابلیت میں ممتاز تھا۔ پروفیسر عبد المجید صدیقی لکھتے ہیں۔

”ہندستان کی تاریخ میں صرف دو ہی بادشاہ ایسے گزرے ہیں جو تخت و تاج کے ساتھ عالم متحرک کہے جاسکتے ہیں۔ ایک سلطان محمد تغلق اور دوسرے فیروز شاہ بہمنی لیکن بقول فرشتہ فیروز شاہ کی علمیت محمد شاہ تغلق سے کہیں زیادہ تھی ہر سال وہ ایران و عرب کے ساحلوں پر اپنے جہاز روانہ کرتا تھا۔ جو عالم مل جاتے تھے وہ پوری خاطر داری کے ساتھ دکن لائے جاتے تھے سلطنت کے کاروبار سے فارغ ہو کر خود بادشاہ بھی علم کی محفلوں میں آتے اور دل کھول کر بحث کرتے تھے ان علمی محفلوں کے علاوہ فیروز شاہ طلباء کو درس بھی دیا کرتے تھے۔ علم معانی، بیان، ریاضی اور ادب میں بلند پایہ طلباء درس لیتے تھے۔ ریاضی میں راہی و شرح تذکرہ، علم کلام میں شرح مقاصد، ہند سے میں تحریر اقلیدس، معانی میں مطول پر درس ہوتے تھے۔“<sup>1</sup>

فیروز شاہ کے حصول تخت کی مہم میں اس کا استاد میر فضل اللہ اس کا دست راست تھا۔<sup>2</sup> اس لیے جب وہ تخت نشین ہوا۔ تو میر فضل اللہ کو دکیل سلطنت مقرر کیا جو مکہ اسے تحقیقات مذاہب کا بڑا شوق تھا۔<sup>3</sup> میر فضل اللہ انجو اور بہت سے ایرانی علماء اس کے گرد تھے اس لیے اس نے بعض عقائد اثنا عشری اختیار کر لیے تھے۔ ہارون خاں شیروانی لکھتے ہیں:-

1۔ بہمنی سلطنت ص 97

2۔ تاریخ دکن ص 128

3۔ تاریخ دکن ص 128

”اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ایران اور عراق سے شیعہ عقائد دکن میں داخل ہو رہے تھے۔ سلطان اگرچہ سنی تھا لیکن قیاس غائب ہے کہ فضل اللہ انجو فرقہ اثنا عشری سے تعلق رکھتا تھا۔ اس نے بادشاہ کو بتایا کہ شیعہ عقائد کے مطابق متعہ جائز ہے اور اپنے ضمیر کی تشفی کے لیے وہ اہل سنت کے عقائد کے ساتھ ساتھ اہل تشیع کے عقائد بھی قبول کر لے تو مناسب ہے۔ سلطان اس مشورے سے بہت خوش ہوا اور اس پر عامل ہو کر اس نے بہت سے متعہ کیے۔“<sup>1</sup>

فیروز شاہ کے اس رجحان کو پروفیسر شیردانی نے صرف متعہ کی حد تک محدود کر کے ایک ایسے عالم و فاضل فرس روا کے ساتھ انصاف نہیں کیا جسے خود بھی مطاعہ و مباہلے کا شوق تھا اور جو عالموں کی صحبت میں کافی وقت گزارتا تھا۔ پروفیسر شیردانی کے ایک دوسرے بیان سے ہمارے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ میر فضل اللہ انجو کی تعلیمات کا اثر اس پر اس سے کہیں گہرا تھا۔

”غیر ملکی اثرات مختلف سمتوں میں (فیروز شاہ کے یہاں) نمایاں ہیں کر بلا، نجف اور مدینہ کے سیدوں کی طرف بادشاہ کا جھکاؤ بہت واضح تھا۔ یہاں تک کہ بہمن شاہ کا پراتا چاندی کا تخت جسے تلکانہ سے تخت فیروز شاہ کے ملنے کے پہلے تک شاہی نشست کے لیے استعمال کیا جاتا تھا اس نے گلوٹالا اور اسے مستحق سیدوں میں تقسیم کرنے کے لیے سمندر پار بھیجوا دیا۔“<sup>2</sup>

ایرانیوں کی طرف بادشاہ کے رجحان طبیعت کی مزید وضاحت مولف تاریخ دکن کے اس بیان سے بھی ملتی ہے۔

”اسی سبب سے سنیوں سے زیادہ سیدوں کی خاطر اسے منظور تھی۔ وہ پہلے بادشاہ ہے جس نے اپنی بیٹیاں سیدوں کو دیں اور ان کی بیٹیاں اپنے بیٹوں کے لیے لیں۔

1۔ شیردانی ص 148

2۔ ہدون خاں شیردانی دا بھیڑ آف دکن ص 148-49

میر فضل اللہ انجو کی دختر کا نکاح اپنے بیٹے شہزادہ حسن خاں سے کیا اور اپنی بیٹی جو سلطان محمود شاہ کی دختر کے بہن سے تھی صدر جہاں کے بیٹے میر شمس الدین انجو کو دی اور اسے دولت آباد کا طرفدار بنایا۔<sup>1</sup>

فیروز شاہ کے بعد احمد شاہ اول (34-1423) تخت نشین ہوا۔ اس کے زمانے میں ایرانی اثرات کے نقوش بہت گہرے نظر آتے ہیں۔ تخت نشینی کے بعد ہی اس نے ایران کے بادشاہوں کے طرز پر 21 مارچ کو جشن نوروز بھی منانا شروع کر دیا۔<sup>2</sup> اہل بیت رسول سے عقیدت اور امام حسین علیہ السلام اور حضرت علی سے احمد شاہ کی محبت اس کے حالات میں بادشاہ ہونے سے قبل بھی ایک جگہ ملتی ہے۔

”احمد خاں جب بیدر سے جان کے اندیشے سے بھاگا ہے تو ساتھ میں خلف حسن بصری بھی تھا۔ شہر سے نکل کر ایک قصبے میں قیام کیا جس کا نام خاں پور تھا اور بیت کی کہ اُتر بادشاہ ہو جاؤں گا تو اس گاؤں کا نام رسول آباد رکھوں گا اور سادات مدینہ منورہ اور کربلائے معلیٰ و نجف اشرف کے نام سے وقف کر دوں گا۔“<sup>3</sup>

بادشاہ ہونے کے بعد غائبانہ اس نے اپنی عقیدت کا اور بھی گہرا ثبوت دیا ہو گا اور ان امور خیر کی جانب توجہ کی ہو گی جو امام حسین سے عقیدت رکھنے والے کرتے ہیں۔ حالات سے جا بجا مترشح ہوتا ہے کہ وہ ایرانیوں کا بہت خیال رکھتا تھا۔ اور سیدوں کی خدمت کرتا رہتا تھا۔ تاریخ فرشتہ میں ایک واقعہ در ہے

”بادشاہ نے احمد آباد بیدر سے ایک منزل پر ناصر الدین کربلائی کو پانچ ہزار تھکے تقریاً خاص ان کے مصارف کے لیے اور بیس ہزار تھکے دوسرے کربلائی سادات کے لیے عنایت کیے۔ سید ناصر الدین کا گزر اس دن ایک ایسے مقام پر ہوا

<sup>1</sup> تاریخ دکن ص 129

<sup>2</sup> 1443 مارچ کا مہینہ تھا کہ احمد شاہ نے ایک جمیل کے کنارے عید نوروز چلایا تھا، ہمکنی سلطنت از عبدالمجید صدیقہ ص 109

<sup>3</sup> تاریخ دکن ص 143

جہاں شیر ملک بیٹھا ہوا تھا۔ سید نے چاہا کہ اسی طرح وہ سو راہ کے سامنے سے گزر جائیں۔ شیر ملک خاں کو ناصر الدین کی یہ ادا پسند نہ آئی اور اس نے حکم دیا کہ سید کو گھوڑے سے اتار لیا جائے۔ سید ناصر الدین کو غصہ آیا اور انہوں نے بادشاہ سے شیر ملک کی بے ادبی کی شکایت کی۔ بادشاہ نے ناصر الدین سے کہا کہ اس معاملے کو خدا اور اس کے رسول کے حوالے کر دو۔ شیر ملک بادشاہ کے حضور میں حاضر ہوا۔ بادشاہ کو اس کی بے ادبی جو اس نے سید کر بلائی سے کی تھی یاد آئی اور اس نے شیر ملک کو قصاص نام ایک ہاتھی کے پاؤں کے نیچے پھال کرایا۔<sup>1</sup>

مندرجہ بالا واقعات ہی کی طرف اشارہ کر کے پروفیسر شیرانی احمد شاہ بھی کے بارے میں لکھتے ہیں:-

”ایسے دو واقعات ہیں جن سے اس احترام کا پتہ چلتا ہے جو احمد شاہ کے دل میں ہیں عراق سے تھا اور جن سے خیمہ عقائد کی طرف سے بھی اس کے رجحان کا اندازہ ہوتا ہے۔“<sup>2</sup>

احمد شاہ کے انہیں طریقوں کا اندازہ کر کے مؤلفین تاریخ دکن نے اس کے بارے میں یہ رائے دی ہے:-

”دکن میں ایرانی محمد شاہ اول کے عہد میں آئے تھے اور ان کی عزت گو در حقیقت فوجی اور علمی قابلیت کے سبب تھی مگر یہ نام نہاد مساوات زیادہ مشہور تھے کیونکہ انہیں درکمالوں کے باعث سلطنت ان کی قدرداں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ احمد شاہ بہمنی سیدوں کا معتقد ہو اور وہ کہنے کو سنی رہا مگر شیعوں کے سے برتاؤ برتنے لگا۔“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> تاریخ فرشتہ جلد سوم ص 138 (اردو ترجمہ طالب)

<sup>2</sup> شیرانی ص 183

<sup>3</sup> تاریخ دکن ص 358



احمد شاہ بھمینی کے عہد میں ایرانیوں کی تعداد ہزاروں سے بڑھ کر لاکھوں تک پہنچ گئی تھی۔ صرف رسلے نہیں پوری پوری فوجیں ان غیر ملکیوں پر مشتمل ہوتی تھیں اور جیسا کہ ہم آگے بیان کریں گے رفتہ رفتہ سیاسی حالات نے ایسا موڑ لیا کہ غیر ملکیوں کے الگ الگ محاذ بن گئے جو سیاسی اقتدار کے لیے تنگ بکف اور جانیں ہتھیلیوں پر لیے رہتے تھے۔ ایسی معرکہ آرائیاں اسی وقت ہو سکتی تھیں جب ہر طبقے میں ایرانی اکثریت سے ہوں۔

میدان کارزار اور امور مملکت سے الگ فنون لطیفہ کی مختلف شاخوں میں بھی ایرانی اثرات نظر آتے ہیں۔ فیروز شاہ بھمینی کا جو مقبرہ احمد شاہ نے بنوایا اس کے بارے میں یہ بیان کامل غور ہے۔

”گلبرگ میں فیروز کے مقبرے کو جس چیز نے اسے سب سے دقیق عمارت بنایا

ہے وہ اس میں ہندوی، دہلوی اور ایرانی طرز کا کامیاب امتزاج ہے۔“<sup>1</sup>

احمد شاہ اول نے جب اپنا پایہ تخت بیدر میں منتقل کیا تو یہاں کی عمارتوں میں ایرانی طرز کے نمونے نظر آنے لگے جن سے ان کے تہذیبی اثرات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ بیدر کے طرز تعمیر پر تبصرہ کرتے ہوئے شیردانی لکھتے ہیں۔

”بیدر کے دور نے فن تعمیر میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ اس دور کی عمارتوں میں

متعلق اثرات بالکل معقود ہیں اور ان کی جگہ ایرانی اثرات نمایاں ہیں جو ان ایرانیوں کا

اثر ہے جو خیل در خیل دکن آتے جا رہے تھے اور زندگی کے تمام شعبوں فنون

لطیفہ، فن تعمیر سیاست اور مذہب پر گہری چھاپ ڈال رہے تھے۔“<sup>2</sup>

احمد شاہ بھمینی کے مقبرے کی عمارت کا جو بیان ہے اس سے ان اثرات کا بہتر اندازہ ہوتا ہے۔

”باہر سے دیکھنے میں اس عمارت میں اور فیروز بھمینی کے مقبرے میں جو فرق ہے

وہ مذکور ہو چکا۔ اندر سے یہ عمارت گلبرگ کی عمارت سے کہیں زیادہ الگ طرز کی

<sup>1</sup> رپورٹ حیدر آباد آر کے آلو جیکل ڈی پارلمنٹ ص 4

<sup>2</sup> شیردانی - ص 182

ہے۔ اس میں صوفی یا شیعہ اثرات اپنے کمال پر موجود ہیں۔ اس عمارت کی اندرونی سجاوٹ مشہور خطاط سفیث شیرازی کی نگرانی میں ہوئی جو غالباً خود بھی شیعہ تھا۔ اس میں رسول اسام اور چوتھے حلیفہ علی کا نام سیکڑوں طرح کے خطوط اور طغروں میں لکھا ہے اور جاہل شیعوں کے طرز کا درود بھی لکھا ہوا ہے۔ مقبرے کا یہ اندرونی حصہ خطاطی کے اعتبار سے ازمنہ و مہل کی خطاطی کا شاہکار قرار دیا جاسکتا ہے۔<sup>1</sup>

احمد شاہ اول کے بعد جب اس کا لڑکا احمد شاہ ثانی تخت حکومت پر بیٹھا (1436-1458) تو ایرانیوں کا اثر و اقتدار اور بڑھ گیا جس کا سبب پروفیسر شیردانی یوں بیان کرتے ہیں۔

”اس عہد میں آقا قیوں کے عروج کی ایک وجہ یہ تھی کہ شاہی محل میں ان کی قرابتیں ہو گئی تھیں۔ بادشاہ کی تین بہنیں علی المرتضیٰ سید جدل بخاری کے پوتے جلال خاں، شاہ نور اللہ اور شاہ حبیب اللہ سے منسوب تھیں آخر الذکر دونوں خلیل اللہ کرمانی کے لڑکے تھے۔ بادشاہ کی ایک لڑکی کی شادی شاہ محبت اللہ سے ہو چکی تھی اور اب اس نے اپنی دوسری لڑکی کی شادی ایک اور آقا قی شاہ قلی سلطان سے کی۔“<sup>2</sup>

بادشاہ کے سہمے شاہ خلیل اللہ کرمانی کا جب 868ھ / 1460ء میں انتقال ہوا تو ان کا مقبرہ بنوایا گیا۔ اس کی تفصیل حیدر آباد کے محکمہ آثار قدیمہ کی رپورٹ کے حوالہ سے شیردانی نے اس طرح دی ہے۔

”اس مقبرے کی سب سے امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس پر کوئی گنبد نہیں اس میں سفیث شیرازی کی لکھی ہوئی خط نمٹ میں بہت خوبصورت تحریریں ہیں

1۔ شیردانی۔ ص 191 و رپورٹ حیدر آباد آر کے اکیڈمک ڈیپارٹمنٹ ص 4

2۔ ہارون خاں شیردانی دا بھمیہ آف دکن ص 224

ایرانی اثرات ہلکے سے لگے ہوئے پار جوں ہی سے ظاہر نہیں ہوتے جن کا حسن تناسب اور سنگ موسیٰ میں ترشی ہوئی بلیں، پھول چیاں اور رسی کی وضع بہت ہی دل فریب ہیں بلکہ چوتھے خلیفہ کے متعش نام سے بھی آشکار ہیں جو خدا اور اس کے رسول کے نام کے ساتھ ساتھ جگہ جگہ درج ہے۔ ایک جگہ بہت ہی خوبصورت چٹنی کاری ہے جس میں برج، اور علی کے الفاظ کا بڑا فنکارانہ طغرایا ہے۔<sup>۱</sup>

اس عہد کی ایک اور عمارت کے سلسلے میں پرو فیسر یزدانی کا یہ بیان بھی قابل غور ہے۔  
 ”ایک اور امتیازی عمارت جو غالباً اسی عہد میں تعمیر کی گئی، تخت کرمانی کے نام سے مشہور ہے۔ اس عمارت کے اندرونی حصے میں ایک بڑا ہال ہے جسے ستونوں کے درجہ تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ بیچ والے حصے میں لکڑی کا ایک منبر رکھا ہوا ہے جسے محرم میں بعض شیعہ رسوم کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔“<sup>۲</sup>

اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ تخت کرمانی جس عمارت کا نام ہے وہ امام باڑہ ہے۔ اس کے ایک طرف شہ نشین، گی۔ اس عمارت کی تعمیر کا مقصد مجالس عزاء کے انعقاد کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ احمد شاہ ثانی کے عہد میں بڑے پیمانے پر عزا داری ہونے لگی تھی۔ باقاعدہ مجلس عزاء برپا ہوتی تھی جس میں بیان شہادت کیا جاتا تھا۔

ایرانیوں کی کثرت اور ان کے اثر و اقتدار کا لازمی نتیجہ تھا کہ سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر ان کا اثر پڑے۔ اپنے مذہبی رسوم و اہتمام سے منانے کے لیے خود انہیں کی تعداد کم نہیں تھی۔ پھر ایرانی علماء اور مشائخ اپنے اپنے دائرہ اثر میں معتقدین کا دائرہ بڑھاتے جا رہے تھے۔ فقیہ مانتے اور مرویوں حاصل کرنے کا

<sup>۱</sup> ہدان خاں شیردانی۔ دہلیز آف دکن ص 226

<sup>۲</sup> Yazdan Bidar its history and monuments- p100(Oxford) -1948

جذبہ بڑا عام جذبہ ہے۔ لوگ اس کے سہارے بہت سی مذہبی و نیم مذہبی رسموں کے پابند ہو جاتے ہیں۔ اسی بنا پر یہ قیاس کرنا غلط نہیں کہ ایرانیوں کی رسمیں مقامی باشندوں نے بھی اختیار کر لی ہوں اور ان رسوم کو معاشرت میں اور زیادہ وسعت حاصل ہو گئی ہو۔

واقعہ کربلا کی یادگار منانے کی بہت سی شکلیں ہیں۔ ایران میں چوتھی صدی ہجری سے عزاداری کا عام رواج ہو گیا۔ وہاں سلجوقیوں کے زمانہ حکومت میں اگرچہ شیعوں کے خلاف بہت سی کارروائیاں کی گئیں لیکن امام حسین کی عزاداری پر اس وقت بھی کوئی پابندی نہیں لگائی گئی کیوں کہ واقعہ کربلا تو سارے مسلمانوں کے لیے اہمیت و عبرت کا ذریعہ ہے اور اسی کی یادگار منانا عزاداری ہے۔ اس لیے ایران میں عزاداری کا رواج عام ہو گیا اور لوگ اسے فریضہ مذہب سمجھ کر ادا کرنے لگے۔

بہمنی سہولت کا قیام آٹھویں صدی ہجری کا واقعہ ہے۔ جو ایرانی یہاں پہنچے تھے وہ اپنے ساتھ تہذیبی روایتیں اپنے رسم و رواج، اپنے معتقدات و خیالات بھی لے کر آتے تھے۔ اس لیے ناممکن تھا کہ اس کے آنے کے بعد جلد ہی یہاں عزاداری نہ شروع ہو گئی ہو ہو سکتا ہے کہ جب اس کی تعداد کم ہو یا ردِ دُرد کی نفی اس کی متقاضی ہو تو اسے زیادہ اعلان نہ دیا جاتا ہو لیکس ایرانیوں میں واقعات کربلا سے جوڑنا اور امام حسین سے جو عقیدت ہوتی ہے اس کی بنا پر یہ صورت ضرور ہوتی ہو گی کہ محرم سے پہلے عشرے میں کسی ایک جگہ بیٹھ کر شہادت کا بیان کرتے ہوں۔

اس مجلسوں میں کن شعر کا کلام پڑھا جاتا تھا، کس طرح کی تقریریں ہوتی تھیں ان کا کہیں پتہ نہیں چلتا۔ قیاس سے یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ پڑھنے والوں کے ساتھ لوگ اپنا زور طبیعت بھی دکھانے لگے ہوں تو عجب نہیں کیونکہ دکن آنے والوں میں علماء، فضلاء اور شعرا کی بھی بہت بڑی تعداد تھی۔ سب سے پہلا تحریری ثبوت آذری کے یہاں ملتا ہے۔ ایران کا یہ مشہور شاعر احمد شہ بہمنی کے دربار میں معزز و ممتاز تھا اور اسے بادشاہ نے نظم میں سہولت بخشی کی تار تیار کرنے پر مامور کیا تھا۔ آذری کی یہ تاریخ بہمن نامہ کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ آذری کی مرثیہ گوئی کا ذکر ہفت اقلیم، حزانہ عامرہ اور دوسرے تذکروں میں ملتا ہے۔<sup>1</sup> یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اگر اور پہلے سے نہیں تو احمد شاہ بہمنی کے عہد سے ضرور

1۔ سید مسعود حسنہ ضوی مدرب۔ ایران میں مرثیہ گوئی ص 162 (پیام اسلام)

دکن میں عزاداری اور مرثیہ گوئی کا رواج ہوا۔ محبوب الرحمن تذکرہ شعرائے دکن میں ہفت اقلیم کے حوالے سے شیخ آذری کے حال میں درج ہوا۔

”ہفت اقلیم کے مولف نے لکھا ہے کہ ایک بزرگ سے منقول ہے فرمایا کہ میں نے حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کو ایک رات خواب میں دیکھا۔ میں نے پوچھا کہاں جاتے ہیں۔ یکایک حضرت صلی اللہ علیہ وسلم میری طرف متوجہ ہوئے۔ فرمایا کہ آذری کی زیارت کے لیے اس بیت کے صلے میں جاتا ہوں کہ اس نے میرے فرزند کے مرے میں لکھی ہے۔ وہ بیت یہ ہے:-

سورخ می شود دل ماچوں گل حسین

ہر جا کہ ذکر واقعہ کر بلا بود“<sup>1</sup>

آذری کی اس بیت میں بھی کسی ایک جگہ جمع ہو کر واقعہ کر بلا کے ذکر کرنے کا اشارہ ملتا ہے۔

احمد شاہ بھٹنی کے بیٹے علاء الدین بھٹنی کے عہد حکومت میں مرزا شاہ رخ بادشاہ ہرات کا سفیر عبدالرزاق 846 ہجری کے آخر میں دکن آیا۔ جب کچھ مہینوں کے بعد واپس جانے لگا تو بھٹنی دربار اور راجہ وجیانگر کے سفیر بھی بادشاہوں کے تحائف لے کر اس کے ہرکاب کیے گئے۔ موسم کی خرابی کی وجہ سے ان کا جہاز سمندر میں پھنسا رہا یہاں تک کہ 848 شروع ہو گیا۔ اس سفیر کے بیان کا یہ حصہ قابل غور ہے۔

”عبدالرزاق لکھتا ہے کہ ہم نے محرم کا چاند دریا میں دیکھا۔ ہماری کشتی چند روز

دریا میں لنگر انداز رہی۔ وہیں رسم عزاد مرثیہ خوانی سید الشہداء امام حسین علیہ

السلام ادا ہوئی۔ پھر ہم مستطاب پنچے۔“<sup>2</sup>

اس بیان سے بھی ظاہر ہے کہ اس وقت دکن میں عزاداری کا رواج ہو چکا تھا اور محرم کا چاند دیکھنے کے

1۔ محبوب الرحمن

1۔ محبوب الوطن ص 319



بعد مرثیہ خوانی کرنا زندگی کا معمول تھا۔ اس سے یہ بھی صاف ہے کہ محرم کا چاند دیکھنے کے بعد یہ تنہا عبدالرزاق کا شغل نہیں تھا بلکہ اس میں اس کے کچھ ساتھیوں نے بھی شرکت کی تھی جو دکن کے فرماں روا نے خیر سگالی کے لیے اس کے ساتھ کر دیے تھے۔

علاء الدین بھمنی کے آخر زمانے کے حال سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ امام حسین کی بے گمراہی اور حق پرستی اور یزید کی گمراہی اور اس کا ظلم معاشرت کا ایسا جز بن چکا تھا کہ یزید اور حسین، بدی اور نیکی، شر و خیر کی علامتیں بن گئے تھے۔ ایک تاریخی واقعہ کا اس منزل کو پہنچ جانا اس کا ثبوت ہے کہ اس کی جڑیں عوامی شعور میں بہت گہری ہو چکی ہیں۔ حسب ذیل واقعہ سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے۔

”862ھ میں ایک روز مسجد جمعہ میں جا کر خود (علاء الدین) خطبہ پڑھ رہا تھا جب اس نے اپنے نام کے ساتھ لفظ عادل کا استعمال کیا تو ایک عرب جس کے گھوڑے سرکار میں کسی نے خریدے تھے اور قیمت دینے میں تاہل کرتا تھا اس وقت اٹھ کر کہنے لگا کہ یہ غلط ہے تو توستیدوں کو قتل کرتا ہے اور تیرے وقت میں فلاں فلاں شخص میرے گھوڑوں کی قیمت نہیں دیتے اور پھر اپنے آپ کو عادل کہتا ہے۔ بادشاہ یہ سن کر رو پڑا اور فوراً اس کی قیمت دلوا دی اور کہا کہ مجھ کو کم بختوں نے سادات کو قتل کر کے ایسا یزید کی طرح بدنام کیا ہے۔“<sup>۱</sup>

سلطان علاء الدین کے زمانے ہی میں محمود گاہاں اعیان سلطنت میں شمار کیا جانے لگا تھا۔ علاء الدین کے بیٹے ہمایوں شاہ نے 862ھ میں تخت نشین ہونے کے بعد محمود گاہاں کو ملک التجار کا خطاب دے کر شاہی وکیل اور بچا پور کا طرف دار بنایا۔ اعلیٰ انتظامی صلاحیت، دلیری و شجاعت، علم و فضل سے مصطف ہونے کے ساتھ ساتھ محمود گاہاں اہل علم اور اہل حاجت کا بہت بڑا سرپرست تھا۔ ہندی اخلاق و کردار اور حسن کارکردگی کی وجہ سے روز بروز محمود گاہاں کا اقتدار بڑھتا گیا۔ ہمایوں شاہ کا بیٹا محمود شاہ جب نو برس کی عمر میں تخت نشین ہوا تو محمود گاہاں ہی کے مدد اور حسن انتظام نے بھمنی سلطنت کے کاروبار کو منظم اور

اس کی دھاک قائم رکھی۔ حضرت مجلس کریم، سید عظیم، ہمایوں اعظم، صاحب السیف والقلم، مخدوم جہانیاں، محمدرنگ شہاں، آصف جم نشاں، امیر الامراء ملک نائب مخدوم، ملک التجار محمود گاداں، الخاٹب بہ خواجہ جہاں، یہ عظیم الشان اعزاز تھے جو دکن میں کسی شخصیت کو نصیب نہیں ہوئے۔<sup>1</sup> تاریخ دکن میں اس کے بارے میں لکھا ہے:-

”خواجہ محمود گاداں ایک بڑا ذی علم آدمی تھا۔ عوام عقلیہ و نقلیہ میں اس کی اچھی استعداد تھی۔ ریاضی اور طب میں بڑا دخل تھا۔ نظم و نثر دونوں اچھی لکھتا تھا۔ اس کا فارسی میں ایک دیوان ہے۔ انشا میں ایک کتاب موسوم بہ روضۃ الانشا ہے۔ مولانا جامی نے ایک قصیدہ خواجہ کے نام پر لکھا ہے جو دربار میں پیش کر پڑھا کرتا تھا۔ علماء و فضلاء اس نے بہت کثرت سے کٹھے کیے تھے۔ ان کو وظیفہ دیتا تھا۔“ (صفحہ 18-215)

خواجہ محمود گاداں ایران کا امیر زادہ تھا جو 25 سال کی عمر میں ایران سے دکن آکر بمبئی دربار سے وابستہ ہوا اور ۳۵ سال تک یہ سلسلہ رہا۔ عزاداری اس کے عقائد کا جز تھی اور اس میں اسے غیر معمولی انتہاک رہتا تھا۔<sup>2</sup> عہد محمد شاہ کے متعلق لکھتے ہوئے پروفیسر عبدالمجید صدیقی لکھتے ہیں:-

”اس عہد میں محمود گاداں کی علم دوستی کی بدولت ملک کی علمی سرگرمیاں آگے بڑھتی رہیں۔ پیشاں علماء اور طلبہ کی سرپرستی کی گئی۔ محمود گاداں خراسان اور عراق کے اکثر علماء کو آمد و بھیجیتا تھا۔“<sup>3</sup>

محمود گاداں کی وجہ سے ایرانیوں کا اقتدار بہت بڑھ گیا تھا۔ یوسف عادل خاں جو بعد کو بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کا بانی ہوا۔ محمود گاداں کے متوسلین میں تھا اور اسی کے ذریعہ بمبئی دربار میں رسائی حاصل کی تھی اس کے علاوہ سلطان قلی قوام الملک، فرہاد الملک، دریا خان، تغرش خان اور کتنے ہی ایرانیوں اور ترکوں کو

1. عبدالمجید صدیقی، بمبئی سلطنت ص 140

2. ہارون خان شاہ، والدہ محمود گاداں، اگریت، بمبئی، ۱۹۶۵ ص

3. عبدالمجید صدیقی، دکن سلطنت ص ۱۶۷

اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔

بیدر جو اس وقت کھنسی حکومت کا دارالسلطنت تھا ایرانی تہذیب اور معاشرت کا گہوارہ تھا۔ یہاں کی عمارتوں کے سلسلے میں ہم حیدر آباد کے محکمہ آثار قدیمہ کی رپورٹ کے دو اقتباسات اوپر پیش کر چکے ہیں جن سے ایرانی اثرات کا اندازہ ہوتا ہے۔ پروفیسر ہارون خاں شیرانی نے محمود گاداں کے ذکر کے سلسلے میں بیدر کے عوام کی تلواری بازی جسمانی ورزش اور اس طرح کے مردانہ مشاغل کی تنظیم کا ذکر کیا ہے جو کسی صورت میں اب بھی وہاں باقی ہے۔ اس کی تفصیل انہیں سے سنئے۔

”تعلیموں کا یہ سلسلہ بیدر کا انوکھا ادارہ ہے جو یہاں کے عوام پر شیعہ عقائد کے اثرات کا ثبوت ہے۔ بیدر کا پورا شہر چار حصوں یا تعلیموں میں منقسم ہے۔ یہ خیال ہندوؤں کے چوبارہ سے مستعار ہو سکتا ہے۔ ان تعلیموں کے نام صدیق شاہ، نور خاں خیار اور پنس ہیں۔ ہر اقلیم میں ایک اکھاڑا یا ورزش خانہ، ایک مسجد، سے کم ایک مدرسہ ہوتا تھا۔ ان میں اس حلقے کے نوجوانوں کو جسمانی، روحانی، سماجی تعلیم دی جاتی تھی۔ اگرچہ ان تعلیموں کی سرگرمیاں زیادہ تر عہدِ نثریوں سے منسلک ہوئی ہیں جن کی تیاری میں یہ لوگ سال بھر منہمک رہتے تھے لیکن ان میں داخلے اور شریک ہونے کے لیے کسی مذہب و ملت کی قید نہیں تھی اور بغیر کسی امتیاز کے ہر فرقے اور عقیدے کے لوگ اس میں شامل ہوتے تھے۔ ان تعلیموں کا انتظام سر تاسر جمہوری تھا ان میں ہر ایک کی ملکہ میں الگ الگ ٹیمیں جو حسب ذیل ہیں:-

تعلیم سلامت

تعلیم نور خاں ————— شیر

تعلیم صدیق خاں ————— شیر یزدان

تعلیم مینار ————— شیر

یہ سب علامتیں شیر خدا کے متعلق معلوم ہوتی ہیں جو چوتھے خلیفہ علی کا لقب

تھا۔<sup>1</sup>

دکن کی سیاست میں اقتدار کی جنگ ایک عرصے سے گروہوں میں بٹ چکی تھی۔ ایک گروہ مقامی لوگوں کا تھا جو دکھنوں اور حبشیوں پر مشتمل تھا اور دوسرا غریبوں یعنی پروسیوں کا گروہ تھا جس میں ایرانی اور ترک شامل تھے۔

”ترکوں کا دستور ہے کہ ان میں متاثر ہونے کا زیادہ مادہ ہے جس صحبت میں یہ لوگ رہتے ہیں اکثر انہیں کی خوبو حاصل کر لیتے ہیں۔ ایرانیوں سے ان کو فارس میں رہنے اور ذری جانے کے باعث ہم وطنی اور ہم ربانی کا تعلق تھا۔ اس لیے گو ان میں کثرت سے سنی تھے مگر ایرانیوں سے زیادہ ملتے رہتے تھے۔ حبشیوں کو گو محمود گاداں نے بنایا تھا مگر سنی ہونے کے باعث وہ دکھنوں سے زیادہ ملتے رہتے تھے اس لیے گو یہ چار نسلیں بہ ظاہر الگ الگ تھیں مگر درحقیقت دو ہی فرق تھے۔ ایک طرف دکھنی اور حبشی، دوسری طرف مغل اور ترک۔ (شہان بھٹی) اکثر لائق نووارد مسلمانوں کی زیادہ قدر کیا کرتے تھے اور اسی سبب سے دکن کے قدرتی آرام طلب اور بے ہنر مسلمانوں کی قدر کم ہوتی گئی۔“<sup>2</sup>

محمود گاداں اور دوسرے غیر ملکیتوں کے بھمنی حکومت پر چھا جانے کی یہی وجہ معلوم ہوتی ہے۔ پروفیسر عبد المجید صدیقی کا خیال ہے کہ محمود گاداں نے میر فضل اللہ انجو کی طرح ایرانیوں کو اہم فوجی و ملکی خدمات پر صرف اس لیے مامور کیا کہ غیر ملکیتوں کی جماعت کے اقتدار میں اضافہ ہو لیکن اس خیال میں وزن اس لیے نظر نہیں آتا کہ حبشے میں محمود شاہ کے سامنے ایک جہلی خط پیش کر کے محمود گاداں کے دکنی

1. شیر دینی ڈائری، آف دکن ص 218

2. شیر دینی ڈائری، ص 224-223

مئی لعین نے اس وفادار سلطنت کے قتل کا حکم دلوادیا اور اسے راستے سے ہٹا کر خود اس کی جگہ دیکس مطلق بن گئے تو پروفیسر صدیقی عی ان کے بارے میں اس طرح لکھتے ہیں۔

”خواجہ کے قتل سے بہ ظاہر ترک لریق کمزور ہوتا معلوم ہوا کیوں کہ سیاسی اقتدار سب دکھائیوں کے ہاتھ آ گیا تھا، جس کے دکھنی زمینہ سے خواہش مند تھے لیکن مشکل یہ تھی کہ اس کے ہمراہی زیادہ بڑھے لکھے لوگ نہ تھے۔ ان میں لقمہ و نسق اور تدبیر سیاست سمجھنے کی بہت کم صلاحیت تھی۔ یہ لوگ محمود گاداں جیسے عالم کا کیا مقابلہ کر سکتے تھے۔ لہذا ان کی وجہ سے ایک طرف ملک کا لقمہ و نسق خراب ہوا تو دوسری طرف سلطنت میں رخنہ پڑنے لگے اور غیر دکھنی فریق ان کمزوریوں سے فائدہ اٹھانے لگا اور اپنی طاقت بڑھا کر اگلے پارشلہ کو بے بس کرنا شروع کر دیا۔“<sup>1</sup>

اس سے صاف ظاہر ہے کہ ایرانیوں کے اثر و اقتدار کی خاص وجہ ان کی غیر معمولی صلاحیتیں تھیں۔ صرف گروہ بندی کا مظاہرہ نہیں تھا۔ ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں۔

”محمود گاداں کے قتل سے آئندہ سیاست دکن پر بہت برا اثر پڑا اور تمام سلطنت کے پرہیزگار گئے۔ خواجہ محمود گاداں سلطنت پر اس طرح چھلایا ہوا تھا کہ اول تو اس کے مرنے کے بعد اس سلطنت کو سنبھالنے والا کوئی نہیں رہا لائق آدمی نہ ہونے کی وجہ سے لقمہ و نسق منتشر ہونے لگا اور دوسرے سلطنت میں غیر دکھنی فریق اس قدر زبردست تھا کہ خواجہ کے مرنے سے وہ کمزور نہیں ہوا بلکہ یہ لوگ خواجہ کا انتقام لینے کے لیے اپنے مربی سلطنت کو نقصان پہنچانے لگے۔ یہ غیر ملکی فریق جس کار ہنما ب یوسف عادل خاں تھا سب خواجہ کی بدولت مضبوط ہوا تھا۔“<sup>2</sup>

1۔ عبد المجید صدیقی۔ ہماری سلطنت 83-162

2۔ عبد المجید صدیقی۔ ہماری سلطنت 134



محمود گادوں کے ایسے وفادار معمار سلطنت کے اس طرح فریب سے قتل کیے جانے پر سارے انصاف پسندوں کو دکھ ہوا اور جہاں جہاں اس کی خبر پہنچی لوگوں میں غم و غصہ کی ہر دوڑ مچی۔ اس واقعہ کا اثر ایسا ہوا کہ رفتہ رفتہ بادشاہ کی طرف لوگوں کا جو جذبہ عقیدت و جاں سپاری تھا وہ ختم ہو گیا اور چند سال کے اندر سلطنت ہمہنی پانچ حصوں میں منقسم ہو گئی۔ ان پانچ ریاستوں میں تین ریاستیں بیجاپور، احمد نگر اور گول کنڈہ ایرانیوں کی تھیں۔ یوسف عادل خاں جو محمود گادوں کے بعد ایرانی گروہ کا سب سے ممتاز امیر تھا اس نے سب سے پہلے بیجاپور سے اپنی خود مختاری کا اعلان کیا۔ بعد کو دوسری ریاستیں بھی خود مختار ہو گئیں۔ انہوں نے شاہ کا لقب بھی اپنے ساتھ لگا لیا اور باقاعدہ دربار آراستہ کرنے لگے۔ اگرچہ ہمہنی حکومت میں بھی ایرانی ایک عرصے سے دخل چلے آرہے تھے لیکن اپنی خود مختار حکومت ہونے کی بات ہی دوسری ہوتی ہے۔ معاشرتی اور مذہبی رسوم میں ایران کی پیروی ہونے لگی۔ اذان میں ایران کی طرح حضرت علی کا نام شامل کیا گیا۔ ایرانی علما اور شاعر اکا پیسے سے زیادہ مجمع ہو گیا۔ امام حسین کی عزاداری وسیع پیمانے پر ہونے لگی اور ایرانی بادشاہوں سے سفیروں کا تبادلہ کیا گیا جو بے شمار تحائف کے ساتھ ان درباروں میں آتے جاتے اور ایران و دکن کو ایک دوسرے سے اور بھی قریب کرنے لگے۔ ان میں سب سے پیش پیش بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت تھی کیوں کہ وہی ان سب میں زیادہ طاقت ور بھی تھی اور جغرافیائی اعتبار سے ایران سے قریب تھی۔ دوسری ریاست احمد نگر کی نظام شاہی تھی۔ یہ بھی جغرافیائی اعتبار سے ایران سے قریب تر تھی۔ یہاں کے ایرانی اثرات کا اندازہ تاریخ دکن کی اس عبارت سے ہوتا ہے۔ برہان نظام شاہ کے سلسلے میں لکھا ہے کہ اس نے:-

”قلو احمد نگر کے آگے چار دیواری بنا کر اس کا نام لنگو دو از دہ امام رکھ۔ قصبہ جون پور دسٹو و اس پور و غیرہ چند مواضع، اس کے مصرف کے لیے وقف کر دیے وہاں صبح کے وقت ہر روز مساکین کو کھانا ملتا تھا۔ شاہ طہر نے گرد و نواح سے شیعوں کو بلانا شروع کیا۔ عراق، خراسان، فارس، گجرات، آگرہ میں شاہی خزانے سے روپیہ لے کر بھیجا اور اکابر علمائے شیعہ کو دعوت دی۔ خواجہ معین الدین صاحب دی، شاہ حسن انجو، جعفر برادر شاہ طہر، ملا شاہ محمد نیشاپوری، ملا علی گل ستر



آبادی، ملارستم جو جانی، ملا علی مارند رانی، ایوب ابوالبرکہ، ملا عزیز اللہ گیلانی، محمد  
امامی استر آبادی وغیرہ برہان شاہ کے پاس آ کر جمع ہونے لگے۔ سید حسن  
مولوی جو مدینہ کا شیعہ باشندہ تھا اسے برہان شاہ نے اپنی بیٹی دیدی۔ کربلا اور نجف کو  
بہت سارے پیسے بھیجا وہاں کے زائرین کے وظائف مقرر کیے۔ غرضیکہ احمد نگر اس  
زمانے میں دوسرا ایران ہو گیا۔<sup>1</sup>

کم و بیش یہی حالت گول کنڈے کی قطب شاہی اور بیجاپور کی عادل شاہی حکومت کی بھی تھی جن کا ذکر  
ہم آگے کریں گے۔ یہی حکومت کے تہذیبی رجحانات کے اس جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح  
آہستہ آہستہ دکن میں ایرانیوں کا اقتدار بڑھا اور ملک کی تہذیبی زندگی پر ان کے اثرات نمایاں ہوئے۔ سیاسی  
حالات نے ایسا رخ اختیار کیا کہ دکنیوں اور آفاقوں کے الگ الگ گروہ بن گئے جن میں آپس میں سخت  
عداوت پیدا ہونے لگی۔ آفاقوں کا گروہ جو ایرانیوں اور ترکوں وغیرہ پر مشتمل تھا اسی تہذیبی روایتیں اپنے  
ساتھ لایا تھا جو خیر و شر، یزدان و اہرمن کے تصورات کی صورت سے روحانیت و مادیت یا دوسرے الفاظ میں  
مذہب اور دنیا داری کے توازن سے زندگی کے خاکے میں رنگ بھرتا تھا۔ زندگی کی حقیقتوں پر ان کی گرفت  
زیادہ مضبوط تھی اس لیے معاشرتی زندگی میں بھی ان کے اثرات اس طرح نفوذ کر گئے کہ سب ہی اس رنگ  
میں رنگ لگے۔ نوار کے دھنی ہونے کے ساتھ یہ میدان قلم کے بھی شہسوار تھے۔ شعر و ادب، علم و فن،  
خطاطی و مصوری، علم ہیت و تعمیر کے ساتھ فقہ و حدیث اور روحانی کشف و کرامات میں بھی سر بر آوردہ تھے  
اس لیے ان کی تہذیب نے زندگی کے ہر شعبے پر اپنی چھاپ نمایاں کر دی۔ عزاداری بھی اسی تہذیبی زندگی کا  
ایک پہلو تھا جس نے عقائد و روایت، اجتماعی تعاون، ضعیف و لاعقادی، فنون پہہ مگری کے اظہار کا معجون بن کر  
اہم ورجہ حاصل کر لیا تھا۔ اس لیے اسے مقبولیت عام حاصل ہوتی گئی۔

اوپر دکن کی تہذیبی زندگی میں جس طرح ایرانی اثرات کے نا کے تلاش کر کے ابھارتے گئے ہیں

سے یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ آفاقی، ایرانی اور شیعہ ہم معنی ہیں اور آفاقوں کے گروہ میں سب شیعہ ہی تھے۔ ایسا نہیں ہے۔ ایسے اقتباسات دیے گئے ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ آفاقوں کے گروہ میں مختلف فرقوں کے مسلمان تھے جو ترکی، عراقی وغیرہ سے آئے تھے۔ مذہبی عقائد سے قطع نظر یہ سب ایرانی تہذیب و روایات کے پابند تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی غلط ہو گا کہ عزاداری صرف شیعہ فرقہ کے مسلمانوں کے ساتھ مخصوص تھی۔ امام حسین علیہ السلام رسول اسلام کے نواسے تھے کربلا کے معرکہ میں امام حسین کی حقانیت اور یزید کی گمراہی کے بارے میں تو کسی فرقے میں اختلاف نہیں۔ اس وجہ سے جب ایرانی اثرات کے ماتحت عزاداری کا رواج ہوا تو سب مسلمانوں نے اس میں اسی عقیدت و انتہاک سے حصہ لیا۔ ایک ثقافتی قوت کی حیثیت سے عزاداری کی مختلف رسموں نے سماج میں ایسا دخل حاصل کیا کہ غیر مسلموں کی بھی اچھی خاصی تعداد اس میں حصہ لینے لگی جس کی مثالیں بے شمار ہیں۔ یہاں اس کا موقع نہیں کہ ان تمام عناصر کا جائزہ لیا جائے انہیں اثرات نے سمو کر دکن میں ایک تہذیبی اور معاشرتی وحدت کی شکل دی تھی جو انفرادی عقائد سے الگ ایک اجتماعی طریق زندگی اور تہذیبی اقدار کا مجموعہ ہو گئی تھی۔ عزاداری اس سماج کی ایک تہذیبی قدر تھی۔ ایرانی خیالات اور روایات اس کا ایک جز تھے۔ ثقافت نسل اور قوم، مذہب اور فرقے کے امتیاز سے بالاتر ہوتی ہے۔ ثقافتی عناصر کے باہمی ربط پر جن لوگوں کی نظر نہیں ہوتی وہ کبھی دیکھا ہی غلط نتیجہ نکال لیتے ہیں جیسا کہ اورنگ زیب نے تسخیر گول کنڈہ کے بعد حیدر آباد کے متعلق اندازہ کر کے لکھا ہے کہ ”خشت خشت حیدر آباد را فنی است“<sup>۱</sup>۔ حالانکہ حیدر آباد کی آبادی ہندوؤں اور مسلمانوں کی مشترک آبادی تھی۔ اس پوری آبادی کا شیعہ ہونا کجا اس کے مسلمان باشندوں میں بھی ان کی اکثریت نہیں تھی۔

### قطب شاہی دور

بھمنی سلطنت کے زوال کے بعد تین حکومتیں بیجاپور، احمد نگر، گول کنڈہ ایسی تھیں جن کی بنیاد ایرانیوں نے ڈالی۔ یہ تینوں ایرانی حکومتیں رقبہ اور دائرہ اثر کے اعتبار سے بڑی بڑی تھیں۔ یوں تو بھمنی سلطنت میں

۱۔ ڈاکٹر محمد یونس زور داستان ادب حیدر آباد ص ۱۳

باقتدار ہونے کی وجہ سے ایرانیوں کو اپنے طور پر زندگی گزارنے کی آزادی تھی۔ ایک نئی ابھرتی ہوئی قوت کی حیثیت سے سماجی زندگی کے بہت سے پہلوؤں پر ان کی چھاپ نمایاں ہو گئی تھی لیکن اپنی خود مختار حکومت ہونے کا احساس ہی دوسرا ہوتا ہے۔ چنانچہ اپنے کو باقاعدہ سلطان یا بادشاہ کا لقب دینے کے پہلے ہی ان صوبہ داروں نے بمبئی سلطان کا نام خطبہ جمعہ سے نکال دیا اور بیجاپور کے عادل خاں نے شیعہ خطبہ اس کے بجائے پڑھنے کا حکم دے دیا۔<sup>1</sup> قطب شاہی علاقے میں بھی یہ رواج بعد کو ہو گیا۔ ان ریاستوں نے حسن تدبیر اور جرأت و لیری سے اپنے ملک کو ایسا خوش حال اور پسندیدہ بنایا کہ قطب شاہی اور عادل شاہی حکومتوں کا زمانہ تاریخ دکن کا درخشاں ترین دور سمجھا جاتا ہے۔ بقول نصیر الدین ہاشمی۔

”عادل شاہی اور قطب شاہی دور میں علم و فن کو جو ترقی ہوئی اور تعلیم کی اشاعت کے لیے جو کوششیں کی گئیں ان کا اظہار اس وقت کے اور حال کے تمام مورخوں نے کیا ہے۔ ان کی قلمرو میں مدد سے تعمیر ہونے، مسجدوں میں کتب قائم ہونے کا تاریخوں میں کثرت سے مواد ملتا ہے۔ عادل شاہی حکمرانوں میں ابراہیم عادل اول اور ثانی، علی اول اور ثانی کے زمانے میں خصوصیت سے علم و فن کی جانب بہت زیادہ توجہ ہوئی تھی۔ اسی طرح ابراہیم قلی اور محمد قلی اور اس کے داماد سلطان محمد اور نواسہ سلطان عبداللہ کی حکومت میں جو علم و فن کی ترقی ہوئی وہ تائیداً ہے اور دعویٰ کیا جاسکتا ہے کہ ان بادشاہوں نے علم کی ترقی اور تعلیم کی وسعت کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ ناقابل فراموش ہیں۔“<sup>2</sup>

ان بادشاہوں کی سرکاری اردو شعر و ادب کی سرپرستی اور فروغ کے لیے ممتاز ہیں۔ ان کا ذوق اور ان کی علم دوستی نے علماء فضلاء اور فن کاروں کی حوصلہ افزائی ہی نہیں کی بلکہ ان کی تخلیقی قوتوں کو ایسا ابھرا کہ

1۔ شیردہنی۔ دہلیو آف دکن ص 392

2۔ نصیر الدین ہاشمی۔ دکنی ادب کا تہذیبی پس منظر۔ مجلہ عثمانیہ۔ دکنی ادب نمبر ص 48

انہوں نے علم و ادب کے دائرہ نمونے پیدا کیے۔ ان کی جنگ آزمائیاں، سیاسی ریشتہ و داناں اور عیش کویشیاں اس عہد کے فن کاروں کے بے ہیزیاں نہیں ہیں بلکہ انہیں ایسا حوصلہ ملا کہ وہ اپنے شعور سے ادب میں نئی راہیں نکالنے میں منہمک ہو گئے۔

اس سلسلے میں ایک بات قابل غور اور بھی ہے۔ ایرانیوں کا یہ برسر اقتدار طبقہ دکن میں سیاسی اقتدار حاصل کر کے حکومت کرنے لگا۔ اپنی زیادہ جان وارتہذیبی قدروں کی وجہ سے اس نے ایک طرح سے معاشرتی تسلط بھی حاصل کر لیا۔ رہن سہن، لباس، طرز تعلیم، نظم حکومت، تصورات و عقائد، فن تعمیر، رسم و رواج ہر چیز میں ان کی چھاپ نظر آنے لگی۔ فارسی زبان پورے ہندوستان کی علمی اور سرکاری زبان پھیلے ہی سے بنی ہوئی تھی۔ ان ایرانیوں کو غیر ملکی نہیں کہا جاسکتا۔ ایران و ترکستان کے بادشاہوں سے سفیروں اور تحائف کے جہولے کی بات دوسری ہے۔ دکن کے ان ایرانیوں میں سے کسی کو ایران واپس جانے کی نہ خواہش تھی نہ ارادہ۔ یہاں انہوں نے شہدیاں بھی کر لی تھیں اور اسی سر زمین کو اپنا وطن سمجھ کر زندگی گزارنے لگے تھے۔ ان کی رسموں میں بعض ہندو رسمیں بھی شامل ہو گئی تھیں۔ جن کو انہوں نے اپنی معاشرت کا جز بنا لیا تھا۔ انہیں اپنے ایرانی النسل ہونے پر باز ضرور تھا لیکن اس احساس نے انہیں تنگ نظر نہیں بنایا تھا۔ جس طرح ایک نئے ملک میں آکر ان کے آباد اجداد نے اپنی عادتوں کو یہاں کے مقامی تقاضوں کے تحت ڈھالا تھا اسی طرح انہوں نے بھی اپنے ذہن کے دروازے کھلے رکھے، یہاں کے علوم و فنون سے واقفیت حاصل کی، یہاں کے جمواروں میں حصہ لیا۔ کسی قسم کے احساس برتری سے ان کے دل میں مقامی چیزوں اور خصوصیات کی طرف سے عصبیت نہیں پیدا ہوئی۔ اس لیے جب اردو (دکنی) میں لوگوں نے شعر کہنا شروع کیا تو ان کی 'میرانیت' نے اس پر خشکیاں نکالیں نہیں ڈالیں بلکہ فراخ حوصلگی سے انہوں نے اس کی بھی سرپرستی کی، خود بھی شعر کہے اور شاعر کی حوصلہ افزائی میں انعام و اکرام اس انداز سے نہیں بخشے جس میں امر اور اہل دول کی نخوت شامل رہتی ہے۔ بلکہ شعر اسے ان کا برتاؤ اس طرح ہوتا تھا کہ ایک حقیقی فن کار کی خودداری برقرار رہے۔ ابراہیم قطب شاہ کے ایک امیر امین خاں امین الملک کے متعلق تلنگی زبان کے ایک شاعر پونی کنتی نلسنگ نے اپنی طویل نظم نعتی چتر میں امین الملک کے پاس باریابی کا بیان اس طرح کیا ہے۔



مجسم اخلاق امن خاں نے مجھے اپنے قریب بیٹھنے کی عزت دی۔ میرے جسم پر حوشیوں لگائی گئی۔ ایک نہایت قیمتی کپڑے کی رنگ کاشل میرے کندھوں پر ڈالا گیا اور جواہر کا ایک ڈبہ جس میں کئی یا قوت تھے مجھے دیا گیا اور اس کے بعد لکھنؤ سنانے کی فرمائش کی گئی۔<sup>1</sup>

برٹانوی کے اس طریقے میں ایک ایسے سماج کی جھلک موجود ہے جو ادیب کو اپنا ایک اہم رکن سمجھتا ہے۔ یہ سماج ایرانی اور ہندوستانی اثرات سے مل جل کر اس منزل پر پہنچا تھا جس میں مذہب و ملت، فرقہ و گروہ، رنگ و نس کے امتیاز بنیادی اہمیت نہیں رکھتے تھے۔ بادشاہ اپنی رعایا کے لیے قابل احترام ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے درمیان کی ایک محبوب اور عزیز ہستی تھا۔ جس کی ہر ادا ان کو دل پسند تھی۔ بسنت کے پرہیز موسم میں جب قلی قطب شاہ اپنی نوییوں کے ساتھ پھولوں کے انبار میں مسکراتا پھرتا تو قلعہ گول کنڈھتہ متصل پر نضا تالاب اور وسیع مرغزار میں اس کی رمایا بھی میلے لگا کر جشن میں حصہ لیتی تھی۔ اس وقت مسلمان یہ نہیں سوچتے تھے کہ بسنت ان کا تیوہار نہیں۔ اور جب یہی بادشاہ محرم کا چاند دیکھتے ہی شیشہ و جام کو سلام کر کے سیاہ ماتی لباس زیب بدن کر بیٹا اور پیادہ عا شور خانے کا رخ کرتا تو اس کی رعایا جس میں بقوں ڈاکٹر زور<sup>2</sup> اکثریت ہندوؤں کی ہوتی تھی اسی عقیدت سے اس کے ساتھ ہوتی اور کوئی یہ نہیں سوچتا تھا کہ واقعہ کربلا کی یادگار منانے کا یہ طریقہ اصلاً ایران کے شیعوں کی رسم ہے۔ یہ رسمیں اب اس نئے سماج کی رسمیں بن چکی تھیں۔ جن سے سب کی جذباتی وابستگی تھی۔

”محرم کے مراسم کو محمد قلی نے اس خوبی سے رائج کیا کہ شیعوں کے علاوہ

سنیوں اور ہندوؤں نے بھی ان ایام کو خاص اہتمام سے منا شروع کیا اور خاص کر

محرم کے ابتدائی دس بارہ روز تک تو ایسی مصروفیتیں رائج ہو گئیں جن میں

<sup>1</sup> ڈاکٹر محی الدین زور، داستان اب حیدر آباد ص 18

<sup>2</sup> ڈاکٹر سید محی الدین زور، مقدمہ کلمات محمد قلی قطب شاہ ص 207

سلطنت قطب شاہیہ کا ہر تنفس (خواہ وہ کسی مذہب و ملت سے تعلق کیوں نہ رکھتا ہو) حصہ لیتا تھا۔<sup>1</sup>

ان مراسم عزا کے لیے شاہی محل کے عاشور خانے کے علاوہ اس نے ایک عاشور خانہ 1003ھ میں تعمیر کرایا تھا جس پر ساٹھ ہزار روپے خرچ ہوئے تھے۔<sup>2</sup>

”یہ عمارت بارہ گز لمبی یعنی 36 فٹ بلند رکھی گئی اور اب تک موجود ہے۔ اس میں چودہ محصوروں کے نام پر چودہ علم استادہ کیے گئے۔ ان علموں کو استادانِ نادر اور ہنرمندانِ ماہر نے اپنے اپنے کارناموں کے طور پر بتایا ہے اور چودہ گز کے زربفتی تھان جن میں شاہی شعر بانوں نے قرآنی آیتیں اور ادعیہ عاشورہ نہایت کمال کے ساتھ بن دی ہیں۔ ان علموں کو پہنائے جاتے ہیں۔“<sup>3</sup>

محرم میں مراسم عزاداری کی تفصیل حدیقتہ اساطین میں ملتی ہے جو عبداللہ قطب شاہ کے عہد کی تصنیف ہے۔ اس کا اردو ترجمہ یہ ہے۔

قطب شاہی سلطنت کا قدیم طریقہ ہے اور خاص کر محمد قلی قطب شاہ کے زمانے سے یہ رواج ہے کہ محرم کا چاند دیکھتے ہی خود بادشاہ بھی اور نگ بھی اور نگ زر نگار سے اتر جاتے اور لباس شاہی کو جلد عزا سے تبدیل کر لیتے اور تمام قلمرو قطب شاہی میں کہیں کوس، نقارہ، طبل یا دماسہ نہیں بجاتے۔ اور گانے بجانے والے بھی اپنے تمام آلات موسیقی کو غلافوں میں رکھ دیتے۔ شاہی اور عام باورچی خانے میں گوشت کی آمد بند ہو جاتی، مسکرات، ناڑی، سیندھی، بھنگ اور دیگر نشہ آور چیزوں کی دکانیں بند کر

1۔ ڈاکٹر سید محی الدین زور، مقدمہ نکلیات محمد قلی قطب شاہ ص 143

2۔ گزارِ صنفی

3۔ زور، مقدمہ نکلیات محمد قلی قطب شاہ ص 145



دی جاتیں، قصاب گوشت فروخت کرتے اور نہ قہوولی پان، اسی طرح شہر کے حماموں میں حجام بھی اپنا کام بند کر دیتے۔ بادشاہی عا شور خانہ کے محن میں طاقتوں کی دس صفیں ایک دوسرے کے متوازی بنائی گئی ہیں۔ اور ہر صف میں تقریباً ایک ہزار حاکم ہیں تاکہ اتنے ہی چراغ روشن ہوں اور قاعدہ یہ ہے کہ پہلی شب میں پہلی صف روشن کی جاتی ہے اور دوسری میں دوسری اسی طرح دسویں کی رات پوری دس صفیں روشن ہو جاتی ہیں۔ دس ہزار چراغوں کی روشنی سے عا شور خانہ فقہ نور بن جانا ہے ان کے علاوہ بڑے بڑے چراغدان بھی بصورت اشجار ہر شاخ پر بنائے گئے ہیں جن میں سے ہر ایک میں ایک سو بیس شمعوں اور چراغوں کی روشنی کا انتظام کیا گیا ہے۔ ایوان اور حوض کے اطراف قد آدم سے بھی بلند کافوری شمعیں ہر رات روشن کی جاتی ہیں۔ عا شور خانہ میں سیاہ پوش عزاداروں کا صبح شام اڑھام رہتا۔ خوش آواز ڈاکر اور خوش خواں نغمہ پرداز دل سوز مرثیے اور غم اندوز اشعار درد و اثر سے پڑھتے رہتے۔ سننے والوں پر ان سے بے اختیار رقت طاری ہو جاتی۔ عصر کے وقت بادشاہ (عبداللہ قطب شاہ) بنفشہ رنگ کا لباس پہن کر آہستہ رفتہ سواری میں یاسیہ محفل کے سنگا سن پر بیٹھ کر سیاہ پوش ستر یوں، مجلسوں، امیروں اور وزیروں کے ساتھ الادہ میں آتا۔ دو خوش آواز دہر شاہی سنگا سن کے دونوں طرف خود بادشاہ کے مصنف مرثیے پڑھتے ہوئے آتے۔ جب بادشاہ عا شور خانہ کے دروازے میں داخل ہوتا تو سواری سے اتر کر برہنہ پاتا اور اپنے ہاتھوں سے علموں پر پھول چڑھاتا اور شام کے وقت تمام کافوری شمعوں اور ایوانوں کے برابر چراغوں کو بھی اپنے ہاتھ ہی سے روشن کرتا۔ اس وقت مرثیہ خوانی ہوتی رہتی اور آئمہ معصومین کی مدھیں پڑھی جاتیں۔ چراغ روشن کرنے کے بعد ایک فصیح و بلیغ خطیب کھڑا ہو کر شہدائے کربلا کی ارجح کے لیے یاد دہانہ فاتحہ پڑھتا۔ اس کے

بعد بادشاہ دولت خانہ عالی کو واپس ہوتا اور وہاں کے عاشور خانے میں امرا و وزراء

کے ساتھ آدمی رات تک ماتم و مرثیہ خوانی میں بسر کرتا۔ یہاں بغیر گوشت قسم

قسم کے کھانے تیار رہتے اور شربت وغیرہ کی تقسیم عمل میں آتی۔<sup>1</sup>

ان مراسم کی حیثیت ایک عوامی تقریب کی سی ہو گئی تھی جس کی تیاریاں لوگ سال بھر کرتے رہتے تھے۔ بادشاہی عاشور خانہ کے علاوہ شاہی محل اور دوسرے امرا کے یہاں بھی عزاداری ہوتی تھی جس میں کچھ لوگ بیان شہادت کرتے، کچھ مرثیے پڑھتے۔ مرثیہ خوانی میں کچھ لوگ اپنے کہے ہوئے مرثیے پڑھتے اور کچھ دوسروں کے۔ اس طرح داد و تحسین حاصل کرنے اور شاعرانہ انداز بیان کی مہارت کے اظہار سے اپنے کو نمایاں کرنے کے لیے کچھ لوگ مرثیہ کہنے لگے۔ اس میں داد و تحسین کے علاوہ عاقبت درست کرنے کا بھی پہلو تھا۔

یہاں سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ اردو کا پہلا مرثیہ گو کے قرار دیا جائے۔ نصیر الدین ہاشمی نے مثنوی نوسرہار کے مصنف اشرف کو پہلا مرثیہ گو قرار دیا ہے جس نے اسے 909 ہجری میں تصنیف کیا۔ لیکن مثنوی نوسرہار کو مرثیہ نہیں کہا جاسکتا۔<sup>2</sup> وجہی اور قطب شاہ 973-1020ھ / 1565-1612ء دونوں معاصرین ہیں۔ انہیں کے مرثیے قدیم ترین موجود مرثیے ہیں۔

<sup>1</sup>۔ عقد السلاطین، ص 42 تا 44

<sup>2</sup>۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر رشید موسوی کا یہ اقتباس قابل غور ہے۔

”ہاشمی صاحب لکھتے ہیں کہ نوسرہار ایک شہادت نامہ ہے اور پھر اسے وہ مرثیہ بھی بتاتے ہیں اور اسی بنا پر وہ اردو مرثیہ نگاری کی ابتدا کا شرف شیخ اشرف کو بخشا جاتے ہیں۔ ہاشمی صاحب کے اس بیان سے یہ امر بحث طلب ہو جاتا ہے کہ کیا شہادت نامہ اور مرثیہ دونوں کو ہم ایک ہی صنف مان سکتے ہیں؟ جہاں تک ہم جانتے ہیں اور شہادت نامہ دو الگ الگ اصناف ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ دونوں میں موضوع کے پہلو کچھ متحد ہو جاتے ہیں۔ شہادت نامے ایک وسیع تجویر کے تحت مرتب ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ مثنوی ان کے لیے مخصوص ہو گئی ہے۔ اس کے مقابلے میں خاص طور پر ابتدائی دور کے مرثیے مختصر اور قصیدے کے روپ میں لکھے جاتے تھے۔ بعد میں مثلث، مربع اور خمس اور حال میں مسدس کی شکل میں لکھے جانے لگے۔ اس لیے ہاشمی صاحب کی رائے سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔“

## محمد قلی قطب شاہ:-

محمد قلی کی رسول اکرم اور بارہ اماموں سے عقیدت و محبت اس کے مرثیوں ہی سے نہیں اس کی نظموں، غزلوں اور قصیدوں سے بھی ظاہر ہے۔ وہ ان کی محبت میں سرشار ہے اور صرف عاقبت کے لیے اسے اپنا سرمایہ نہیں سمجھتا بلکہ اس پر یقین رکھتا ہے کہ اس دنیا میں بھی اسے جو کچھ حاصل ہوا ہے۔ وہ حضرت علی اور ان کی اولاد کی غلامی کا فیض ہے۔ اس طرح دین و دنیا سے جسے اپنا مربی اور سرپرست سمجھتا ہے اس پر برابر عقیدت کے پھول پھجھور کر مار رہا ہے۔ وہ اپنے باپ کا تیسرا بیٹا تھا اس لیے اسے جب تخت سلطنت ملا تو اسے اس نے چنچن اور اماموں کا طفیل سمجھا۔ اس کی آزاد، خود سر اور پرولوسہ شخصیت نے اپنی کامیابی کے شکرانہ کے طور پر جو اقدامات کیے ان سے رعایا کے ایک حصے میں اس کے خلاف آزار اٹھی جو بغاوت کی حد تک پہنچ گئی۔ ان حالات پر جب محمد قلی نے قابو پایا تو اس کی انایت اور خود رائی نے اپنی کامیابی سے اور خدا پائی۔ اس کامیابی کو بھی اس نے چنچن کا طفیل سمجھا اور اس کے دل میں حب اہل بیت رسول کا دفن ہو گیا۔ اس کی سلطنت میں کئی بار ایسے موافقے آئے اور ہر بار اس نے اپنے خلاف سازش کرنے والوں کا قلع قمع کر کے اپنے عقائد کو تقویت پہنچائی۔

محمد قلی کے مزاج کی دو خصوصیتیں جو بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں ایک ہی نفسیاتی رجحان کے دو پہلو ہیں۔ سال کے دس مہینے وہ مہکتی زخموں اور دھکتی بانہوں میں گزرتا تھا۔ رنگ و نور کے سیلاب، شیشہ و ساغر کی کھنک اور بادۂ ارغوانی کی کیف باریوں سے رنگین تر بناتا تھا، لیکن رمضان اور محرم میں ان چیزوں سے یکسر کنارہ کر لیتا تھا۔ سال کے دس مہینے جتنا دل کھول کر وہ داد بخش دیتا تھا اتنا ہی محرم کی

---

دکن میں مرچے کے اولین نمونے ہم کو اجمی اور محمد قلی قطب شاہ کے یہاں ملتے ہیں۔ اجمی اور محمد قلی دونوں معاشرے بورڈ دونوں نے مرچے بھی لکھے تھے۔ ان دونوں میں سے مرثیہ پہلے کس نے لکھا اس کے طے کرنے کے لیے ہمارے یہاں کوئی ہر بخشی غیہ ایسی نہیں کہ جس کی بنا پر ہم کسی ایک کو ولایت کا شرف بخش سکیں۔ جن علماء نے نوری کو دکن کا پہلا مرثیہ نگار قرار دیا ہے ان کا بیان اس لیے درست نہیں کہ نوری ابراہیم عادل شاہ کے دربار کا شاعر تھا اس لیے لازمی طور پر اس کا رہنما اجمی کے بعد کا ہے۔

دکن میں مراسم عزاداری اور مرثیہ نگاری۔ مجلہ طلیعیہ (دکنی ادب نمبر ۱۶۸)

عزاداری میں وہ منہمک نظر آتا تھا۔ حدیقتہ اسلاطین<sup>1</sup> میں ان رسوم اور تقریبات کا بیان ہے جو چھٹی محرم سے دسویں محرم تک شاہی سرپرستی میں کی جاتی تھیں اور جن میں بادشاہ خود شریک رہتا تھا۔ ان تمام باتوں سے اس کے جوش و ہمت، حسن عقیدت اور رنگ طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ واقعہ کربلا کی اس طرح یادگار منانے اور مقصد شہادت کو عام کرنے کے اس طریقے سے لوگوں کو اختلاف ہو سکتا ہے لیکن امام حسین سے محمد قلی کے خلوص کا انکار نہیں کیا جاسکا۔ سختی نظام میں ایک عظیم واقعے کی یادگار منانے کا جو تصور ہوتا ہے وہی محمد قلی کا بھی تھا اور ان جلوسوں میں اسی کا جلوہ نظر آتا ہے۔

محرم کے سلسلے میں ہر سال محمد قلی متحدہ و مرہے لکھتا تھا جو مختلف موقعوں پر پڑھے جاتے تھے، افسوس ہے کہ اس کے صرف دو مکمل اور تین نامکمل اردو مرہے ہم تک پہنچے ہیں۔<sup>2</sup> ان چند مرہیوں سے بھی اس کی بے پناہ عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ لیکن عقیدت کے علاوہ ان میں شاعرانہ مضمون آفرینی اور نزاکت بیان بھی موجود ہے اگر محمد قلی کے مرہے اردو کے اولین مرہے ہیں تو اس کے سامنے آذرتی اور روضۂ شہداء کے فارسی مرہے ہی ہو سکتے تھے جو نمونے کا کام دے سکیں۔ اس لیے ان پر بھی ایک نظر ڈال لینا چاہئے۔ آذرتی (متوفی 866ھ) کے ایک فارسی مرثیہ کے نین شعر ہیں:-

|   |  |
|---|--|
| آں دم چرا زمین و زمان سرنگوں نہ شد        | خاک سیاہ بر سر گردوں دوں نہ شد             |
| اس وقت زمین و زمان نے سر کیوں نہیں نبھوڑا | کینے آسمان کے سر پر سیاہ خاک کیوں نہیں پڑی |
| خوئیں جو گشت فرق جگر گوشہ رسول            | روئے زمین چرا ہمہ دریائے خوئیں نہ شد       |
| جب رسول کے پارہ جگر کا سر خون آلود ہوا    | تو ساری دنیا خون کا دریا کیوں نہیں بن گئی  |

آہ از دے کہ زوہ جفا شمر تا بکار  
افسوس اس وقت پر کہ شمر تا بکار نے  
بر بوسہ گاہ سید ما تیج آبدار  
ہمارے رسول کی بوسہ گاہ پر حیز نکوار ماری

<sup>1</sup> حدیقتہ السلطین ص 41-50

<sup>2</sup> کلیات سلطان محمد قلی قلب شاہ



روضہ اشہدائہ (908 ھ) میں مرثیوں کا نمونہ یہ ہے۔

اے دریغ ویدہ انصاف گرینا بدے      سبغہ بخیر چہ اور کربلا تھا بدے  
ہائے افسوس اگر انصاف کی آنکھ کھلی ہوتی      تو رسول کا نواسہ کربلا میں اکیلا کیوں رہتا  
برغری حسین و در مواد بگریستے      حضرت ختم النبین گردراں صحرا بدے  
حسین کی مسافرت اور مصائب پر روتے      اگر حضرت خاتم النبین اس صحرا میں ہوتے

ان نمونوں کو سامنے رکھ کر محمد قلی کے مرثیوں پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو جیسی کم عمر زبان میں اس وقت محمد قلی نے اپنے خیالات ایسے دل کش پیرائے میں بیان کیے ہیں جو ان نمونوں سے کسی طرح کم درجہ نہیں کہے جاسکتے۔ قطب شاہ کے عہد میں مرثیہ گوئی کا اظہار رنج و مایاں کے لیے وقف تھی۔ کربلا کے واقعے کی طرف اشارہ کر دینا، اس سانحہ عظیم سے رسول، جناب فاطمہ، حضرت علی وغیرہ کو متاثر دکھانا اور اس قیامت خیز حادثہ کو سوچ کر دل میں جوا حساسات موجزن ہوتے ہیں انہیں پیش کر دینا مرثیہ کا موضوع تھا۔ انھیں حدود میں محمد قلی نے اپنا دور طبیعت دکھایا ہے۔

کالا کیا کسوت مکا دیکھو اماں ددک تھے      ظلمات بی کال ہوا اس دکھ تے بھاری دوائے  
خانہ کعبہ امام کے غم میں سیاہ پوش ہو گیا      افسوس اس غم سے ظلمات بھی تاریک ہے  
آسمں جھجے جالا ہوا سورج آگن والا ہوا      پندر سو جل کالا پڑا ہے دکھ لپاری دوائے  
آسمن کا پھیل کیور سورج اس قدر گرم آگ لگا ہوا گیا      چاند پر بھی جل کر اس غم سے کالا دھوا آگیا  
چلکسی شے ہیں سب پران رور و بھرائے سدرائیں      چھوڑے ہیں سب اپنے گھرں دیکھو تو زاری دوائے  
برعہں نے اپنے پر جھلایے سندر و تندرے تلباب ہیں      سب اپنے گھر چھوڑ کر فریاد زاری میں لگے ہیں

شاعر کا عقیدہ ہے کہ امام حسین خدا کے عزیز ترین اور مقبول ترین بندوں میں تھے حق کی راہ میں جان دینے کی وجہ سے پوری کائنات اسے اس غم سے متاثر نظر آتی ہے چاند سورج سندر پرندے سب اسے نوحہ



کناں معلوم ہوتے ہیں۔

مصطفیٰ کے باغ کا پھولاں کوں بن پانی سکائے      مصطفیٰ ہو مر تھے ہو فاطمہ کا دل دکھائے  
نیل کپڑے پہنے ہیں پیغمبراں اس غم سیتی      دشمنی کپڑے یزیدیاں مال ہو خاتم سیتی  
جیوں نبیاں میں مصطفیٰ ہیں تہوں اماں میں حسین      کفر کے تئیں جان کر اسام یو کہتے ہیں حسین

اردو مرعے کے اس ابتدائی زینہ پر واقعات کربلا میں کسی ایک واقعہ کے تفصیلی بیان کی توقع نہیں کرنا چاہئے۔ ذہین اور طبع شاعر پرانی بنیادوں پر نئی دیواریں کھڑی کرتے ہیں اور خیالات کے اظہار کے نئے راستے بھی تلاش کرتے ہیں۔ لیکن یہ ذوق تعمیر و جستجو ادبی میراث اور ماحولی تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ مرعے میں محمد قلی کی ادبی میراث وہ فارسی مرعے ہو سکتے تھے جن کا ذکر کیا گیا اور ماحول کی طرف بھی اشارہ کیا گیا۔ ان حالات کے پیش نظر محمد قلی کے مرعے اردو میں ایک نئے راستے کا آغاز ہیں۔ وجہی بھی ان کے معاصر ہیں لیکن وجہی کے مرثیوں میں وہ زور بیان نہیں جو محمد قلی کے مرثیوں میں نظر آتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ محمد قلی کے مزاج کا دالہانہ پن موضوع سے اس کے خلوص کو زیادہ گہرا کر دیتا ہے جو اس کے فن کو بندی عطا کرتا ہے۔

قطب شاہی مملکت میں عزادری اور مرثیہ گوئی کا کچھ اندازہ کر لینے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم عادل شاہی مملکت کی تہذیبی سرگرمیوں پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔ عادل شاہی حکومت قطب شاہی سلطنت سے زیادہ بھی تھی اور اس کا قیام بھی قطب شاہی سلطنت سے پہلے ہوا لیکن اس کا جائزہ بعد میں اس لیے لے رہے ہیں کہ وہاں کے جن مرثیہ گو یوں کا کلام ہمیں ملتا ہے وہ محمد قلی قطب شاہ کے بعد کے ہیں۔

## عادل شاہی دور

بہمنی سلطنت سے ٹوٹ کر جو خود مختار ریاستیں بنیں ان میں بجا پور سب سے بڑی ریاست تھی نہ صرف یہ کہ اسے ساحل اور بندرگاہ کی سہولتیں حاصل تھیں بلکہ اس کا فرماں روا عادل خاں بہت ہی جری، شجاع اور منتظم تھا۔ اس نے خود مختاری کا اعلان کرتے ہی بہمنی لشکر کو شکست دی اور رائے وجہ نگر کو بچاؤ کھا کر اپنچور اور مدگل کو بھی اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ جیسا کہ لکھا جا چکا ہے۔ یوسف عادل خاں، محمود گکواں کے خاص آدمیوں میں سے تھا اور ایرانی کردہ کا سب سے بڑا سردار سمجھا جاتا تھا۔ رسول اور آل رسول کی محبت میں بھی وہ کسی سے پیچھے نہیں تھا۔ اس لیے یقین ہے کہ عزاداری کا جو روانہ ایرانیوں کے اثر سے ہنسی سلطنت میں ہو چکا تھا وہ یوسف عادل خاں کی خود مختاری سے اثر پذیر ہو کر اور زیادہ پھیل گیا ہو گا۔ اس لیے کہ یوسف عادل خاں کو اپنے عقائد کی تردید و اشاعت میں اس قدر غلو تھا کہ 908ھ / 1502ء میں اس نے حکم دے دیا کہ اس کی مملکت میں اذان کے ساتھ حضرت علی کے خلیفہ بلا فصل ہونے کا لکھ بھی شامل کر دیا جائے اور منبر پر خطبے میں چار خلفاء کے بجائے بارہ اماموں کے نام پڑھے جایا کریں۔ ہندوستان میں ہر قسم کی غائبیہ سب سے پہلی مثال تھی جس کے بعد دکن کی دوسری ریاستیں اور ہندوستان کی دوسری ریاستیں اسے اپنے عقائد اور مصالحتوں کے پیش نظر رائج اور منسوخ کرتی رہیں۔ لیکن افسوس ہے کہ عادل خاں کی بارہ کی تہذیبی زندگی یا عادل شاہی سرشیدہ گویوں کے حالات کے کسی بیان میں بجا پور کی عزاداری نہ آتی ہے۔ اس لیے میں جیسی کہ قلمب شاہی سلطنت کے بارے میں جتنی ہے۔ ادبی مورخوں کے یہاں یہ بیانات ملتے ہیں وہ قیامی اور عمومی ہیں۔ مثلاً

”دکن کی خود مختار سلطنتوں میں جو علم و فن کی ترقی میں ایک دوسرے پر سبقت لے چلا کرتی تھیں۔ مجالس میلاد اور مجالس عزاکا بھی خاص دستور پڑ گیا تھا۔ اس قسم کی مجالس کا آغاز بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت میں ہوا مگر اس کے ساتھ ہی قطب شاہوں اور نظام شاہوں نے بھی اس کو روانہ دیا تھا۔“<sup>۱</sup>

”عادل شاہی بادشاہوں کے یہاں بھی محرم کے مراسم عزاداری کم و بیش قطب شاہیوں کی طرح اہتمام سے لڑا کیے جاتے تھے کیوں کہ ان دونوں سلطنتوں میں رواج سم رہی۔ مجالس عزائم عقد ہوتی تھیں جن میں مرچے پڑھے جاتے تھے اور عوام اور بادشاہ و نوں ہی ان مراسم عزاداری کو خاص اہتمام سے مناتے تھے۔“<sup>۲</sup>

سر سری انداز میں ان مصنفین نے عادل شاہی دور کی عزاداری کے بارے میں جو لکھا ہے وہ درست ہے۔ تلاش کیا جائے تو تاریخی کتابوں میں ایسے اندراجات ملتے ہیں جن سے اس عہد کی عزاداری کے واضح ثبوت ملتے ہیں۔ ہم ان میں سے چند ذیل میں درج کرتے ہیں:-

”مور فصیح لکھتے ہیں کہ حضرت رسالت پناہی صلعم کا خود مبارک جو معرکہ کربلا میں جناب سید الشہداء حسین علیہ الصلوٰۃ والسلام کے سر مبارک پر تھاس کی بنی کا ٹکڑا جو کارزار میں گر پڑا تھا دست بدست امتداد زمانہ یوسف عادل شاہ بیجاپوری کے ہاتھ لگا۔ بادشاہ اس پر صندل لگا کر عشرہ محرم میں ایستادہ کر کے آداب عزاداری لڑا کرتا تھا۔“<sup>۳</sup>

۱۔ نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو ص 287 (پنٹا ایڈیشن)

۲۔ ڈاکٹر شید موسوی، دکن میں مراسم عزاداری اور مرثیہ نگاری۔ مجلہ ثنائیہ دکنی ص 122

۳۔ اتفاات مملکت بیجاپور، جلد سوم 545

علی عادل شاہ اول (1580-1558ء) کی سوائی ہوئی عورتوں میں باغ دوازده امام (1556ء/ 974ھ) کا ذکر ملتا ہے۔<sup>1</sup> جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عمارت عزاداری کے لیے تھی۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی اور ابراہیم نظام شاہ کی جنگ کے بیان میں فرشتہ نے لکھا ہے۔  
 ”چوں کہ ماہ ذی الحجہ (1004ھ) کی بیس تاریخ ہو گئی عدالت پنہ حضرت  
 شہید کر بلا کی عزاداری میں مشغول ہوئے۔“<sup>2</sup>

”غردا محرم 1005ھ کو معلوم ہوا کہ میر محمد صالح ہمدانی بجاپور تشریف  
 لائے ہیں۔ عدالت پنہ نے میر محمد صالح کو پیغام دیا کہ میں نے آپ کے جبر  
 بزرگوار کا تعزیہ رکھا ہے۔ اگر جناب خود بھی تشریف لائیں تو بعید از احسان و  
 عقیدت مندی نہ ہوگا۔“<sup>3</sup>

”علی عادل شاہ نے کئی محل بھی تعمیر کرائے تھے۔ ان محلوں میں ”حسینی  
 محل“ تھا۔“<sup>4</sup>

”بیرون قلعہ دریائے کشنا کے کنارے ایک عاشور خانہ حسینی علم کے نام  
 سے مشہور ہے۔ لوگ اس علم کے از بس معتقد ہیں۔ یہ عاشور خانہ قدیم زمانے کا  
 ہونے سے گریز کیا تھا۔“ (بیان قلعہ پراگٹور ملاقاتہ اراپنچور)<sup>5</sup>

1 واقعات مملکت بجاپور جلد اول ص 154

2 تاریخ فرشتہ جلد چہارم (اردو ترجمہ) ص 150

3 تاریخ فرشتہ جلد چہارم (اردو ترجمہ) ص 181

4 عبدالقادر سروری اردو کی بولی تاریخ ص 92

5 واقعات مملکت بجاپور جلد سوم ص 165

”حسینی علم۔ آثار شریف کے پاس عاشور خانہ کی پختہ قدیم عمارت ہے جس میں عادل شاہیوں کے وقت کے علم موجود ہیں۔“ (بیان قلعہ راجپور) <sup>1</sup>

”باروت کوٹھا۔ 98ھ میں جب علی عادل شاہ مدغل آیا تو موجودہ باروت کوٹھے کی عمارت میں ترمیم کر کے حسینی علم جو اس کے ساتھ آئے تھے پہلے یہاں رکھے گئے تھے۔

درگاہ حسینی علم۔ جب قلعہ فتح ہو گیا تو باروت کوٹھے میں چند روز علم رکھے رہے بعد ہادین دار خان کی مسجد میں رکھے گئے اور بالآخر مد رنگ دیول اور گرام دیول کو مسہر کر کے یہ عاشور خانہ بنایا گیا جس کا نام حسینی علم کی درگاہ مشہور ہے۔“ <sup>2</sup>

نصرتی کے ”عل نامہ“ میں ایک قصیدہ حسینی محل کی تعریف میں ہے۔ اس کے پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ شاعری عاشور خانہ تھا جس میں بڑے اہتمام سے عزاداری ہوتی تھی۔ عاشور خانے کی تعمیر اور سجاوٹ کے عہدہ اس سے بعض رسم عزاکا بھی پتہ چلتا ہے۔ یہ لبا قصیدہ ہے۔ اس کے بعض اشعار کو ہم سیس نثر میں پیش کرتے ہیں۔ <sup>3</sup>

بادشاہ نے ایک حسینی محل ایسا بنوایا ہے کہ اس کی وجہ سے اس کا نام جنت کے ہر قصر میں لکھ دیا گیا ہے۔ اس کے محراب کو دیکھ کر آسمان شرم سے جھک گیا ہے۔ اس کا ہر در پچہ عارف کی طبیعت سے زیادہ صاف، روشن اور منور ہے اور ان پر جو خوبصورت جالیاں لگائی گئی ہیں ان کے سوراخ عاشق کے دل کی طرح نمایاں ہیں۔ اس نامور محل میں عاشورے میں علم ایستاد کیے جاتے ہیں۔ ہر علم پر ایسی چمک دار پوشاک ہوتی ہے جسے دیکھ کر سورج کی آنکھیں چند صیانے لگتی ہیں۔ ان

1 واقعات ملکیت بجاپور جلد سوم ص 313

2 واقعات ملکیت بجاپور جلد سوم ص 575

3 علی نامہ ص 127-139



پرستاروں اور کھکشاں کے سہرے باندھے گئے ہیں جن کی ہر لڑی چمک دک اور  
حسن میں ثریا سے بھی زیادہ حسین اور روشن ہے۔ یہاں جگمگاہٹ اور درخشانی کایہ  
عالم ہے کہ کسی ایک مقام پر نظر نہیں ٹھہر سکتی۔ جب بادشاہ بزمِ عزائم میں شامل  
ہوتے ہیں تو خاص و عام پر بخشش اور داد و بخش شروع کر دیتے ہیں۔ نقل سے  
بھرے قہار تاروں بھرے آسمان کی طرح نظر آتے ہیں۔ چاند کی سی خوبصورت  
چالیوں میں شربت رکھے ہوتے ہیں۔ سریشہ خواں ایسے موثر انداز میں مریشہ  
پڑھتے ہیں کہ حیرت کے مارے لوگوں کے ہوش و حواس گم ہو جاتے ہیں۔ محبان  
الہ بیت کے دل میں سوز و غم کا ایسا فور ہے کہ وہ جھپٹے ہوئے لہجہ بن گئے ہیں۔ جو  
آہان کے سینے سے نکلتی ہے دھکتے ہوئے شراروں کے ساتھ نکلتی ہے۔ نودن اور  
نورات اسی طرح یہاں کی رونق میں اضافہ ہو تا رہا اور شب و ہم جو قتل کی رات  
آئی تب بادشاہ نے حکم دیا کہ غموں کو شہر میں گشت کے لیے نکار جائے تاکہ رات  
اپنے رخسار کی سیاہی ان کے نور سے دھو کر دور کر لے۔ بادشاہ بھی اس ماحولی  
جلوس میں شامل ہو گئے۔ شہر میں ہر طرف الجھل مچ گئی اور شور و غل بڑھ گیا۔  
اس جلوس میں بے شمار چراغ بھی ساتھ ساتھ ہوتے ہیں جن کے گرد  
خوبصورت جالیاں لگی ہوتی ہیں جن کی روشنی کی لہر سے باغ کے پھول کھل نکلتے  
ہیں۔ ان شدتوں (غموں) کے ساتھ ساتھ توج بھی ہے۔ شدتوں کے اوپر جو  
چھتریاں لگائی گئی ہیں۔ ان پر رنگ پھول ہیں۔ غموں پر بھی بے حساب چھل  
باندھے گئے ہیں لوہے کے بڑے بڑے لہجے لہجے دھکتے رہتے ہیں۔ ہری و نیل  
میں گریباں چمک تھی جیسے کلی جب پھول بنتی ہے تو اپنا گریباں چمک کرتی ہے۔  
جب تک علم گھومتے رہے نور اور روشنی میں اضافہ ہو تا رہا۔ یہاں تک کہ ماحولی  
جلوس اپنے مقام پر واپس آ گیا۔

عادل شاہی سلطنت کے اس دور کے جن مرثیہ گوئیوں کا کلام ملتا ہے ان میں مرزا کی شخصیت سب سے نمایاں ہے۔ اس لیے ہم اس دور کے نمائندے کی حیثیت سے ان کی مرثیہ گوئی کا جائزہ لیں گے۔

مرزا۔ عادل شاہی دور کا سب سے بڑا مرثیہ گو مرزا ہے جس نے ساری عمر مرثیہ گوئی کی۔ حمد، نعت، منقبت اور مرثی شہدائے کربلا کے علاوہ اس نے کچھ اور نہیں کہا۔ ان بزرگان دین سے اس کی عقیدت اور گہرے لگاؤ کا پتہ اس سے چلتا ہے کہ اس نے ان کے علاوہ کسی اور کی تعریف کرنا اپنے درجے اور مرتبے کے خلاف سمجھا اور کبھی کسی امیر یا بادشاہ کی تعریف میں قصیدہ نہیں لکھا۔ وہ اپنے اصول کا اس سختی سے پابند تھا کہ ایک بار جب بیجاپور کے فرماں روا علی عادل شاہ ثانی نے اس کی مقبولیت اور شاعرانہ کمال سے متاثر ہو کر اسے اپنے پاس بلایا اور اس کی بڑی خاطر و مدارات کرنے کے بعد اس سے اپنی شان میں قصیدہ لکھنے کی فرمائش کی تو مرزا نے جواب دیا۔ ”جو زبان بزرگان دین کے تذکرے کے لیے وقف ہو چکی ہے اب میرے اختیار میں نہیں رہی۔“ اور جب بادشاہ نے بہت زیادہ اصرار کیا تو واپس چلا آیا اور ایک دوسرے کہہ کر ان میں اپنے تخلص کے بجائے شاہی نظم کر دیا جو بادشاہ کا تخلص تھا اور اسے اس طرح استعمال کیا تھا کہ اس کے دو معنی نکلتے تھے۔<sup>1</sup>

مرزا کا زمانہ محمد قلی قطب شاہ کے تقریباً پچاس سال بعد کا ہے۔ اس کی تاریخ پیدائش معلوم نہیں۔ علی عادل شاہ ثانی کے دور حکومت 1657-1627ء، 1068-1037ھ میں اس کے انتقال کا حال تفصیل سے ملتا ہے۔ صاحب بسا تین السلاطین نے تو اسے شہید کے نام سے یاد کیا ہے اور اس کی جو تفصیل بیان کی ہے اس کا اردو ترجمہ حسب ذیل ہے۔

”عشرہ محرم میں شب عاشور جو نام عالی مقام کی شہادت کی رات ہے مرزا ساری

رات مرثیہ خوانی کرتا رہا۔ صبح کے وقت جب وہ حوائج ضروری سے فارغ ہونے کے

لیے کیا تو ایک ظالم دشمن نے جو اس کی عداوت میں کچھ پہلے ہی اٹھ کر پاخانے میں چھپ گیا تھا خنجر سے اسے شہید کر دیا۔ صبح کو جب دستور کے مطابق تمام نکل دکن علم اور تعزیرے لے کر گھروں سے باہر نکلے اور دریا پر لے جانے لگے تو علی غاں شاہ نے پورے شہر میں یہ منادی کروائی کہ سب لوگ اپنے تعزیرے اور علم لے کر ابراہیم پورے کے دروازے سے کہ جس کا نام فتح دروازہ ہے گزریں۔ شامی حکم کی تعمیل میں سب لوگ جوق در جوق علم اور تعزیروں کے ساتھ اس دروازے سے گزرے۔ سب تعزیروں کے پیچھے مرزا کا جنازہ روانہ ہوا جس کے آگے آگے اس کے شاگرد مرثیہ پڑھتے ہوئے چل

رہے تھے۔ مرزا کے جنازے کے ساتھ لوگوں کا بے پناہ ہجوم تھا۔<sup>۱</sup>

اس واقعہ کا بھی صحیح سال معلوم نہیں ہو سکا۔ بہر حال اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ گو کی حیثیت سے اپنے زمانے میں مرزا کو جو مقبولیت حاصل ہوئی وہ کم لوگوں کے حصے میں آئی ہوگی۔ بزرگان دین سے اس کی عقیدت کی بنا پر لوگوں میں اس کے بارے میں دل چسپ روایتیں مشہور تھیں۔ لیام عزائم مرثیہ پڑھتے پڑھتے اس پر ایسے وجد کی حالت طاری ہو جاتی تھی کہ وہ جوش میں آکر فی الابد یہ مرثیہ کہنے لگتا تھا۔ اس کے جذب کی کیفیت دیکھ کر لوگوں پر ایک عجیب عالم طاری ہو جاتا تھا۔ جہاں اس کے مرثیہ پڑھنے کی خبر ہوئی وہاں ٹھٹ کے ٹھٹ لگ جاتے۔ ایک رات جب وہ ایک بہت بڑے مجمع میں اسی عالم میں فی الابد یہ مرثیہ سنارہا تھا اور حاضرین مجلس پر اس کے اشعار سے غم و الم کا دھور تھا۔ اس نے یہ مصرع پڑھا

دلاں پھاٹکاں اتاراں کر رکھو سینہ طہیق میانی

اور اس کے بعد رک گیا۔ بہت کوشش کی لیکن دوسرا مصرع ذہن میں نہیں آیا۔ اس حالت سے مرزا کو بڑی کوفت اور شرمندگی ہوئی اور اسی حالت میں اس پر نیم بیہوشی کی کیفیت طاری ہو گئی۔ تب اس نے دیکھا کہ جناب رسالت مآب تشریف لائے اور اسے حکم دیا کہ یہ مصرع کہہ دے۔

۱۔ ابراہیم زبیری۔ داستان سلاطین ص 432

بنی آدیں گے محشر کوں یو تھہ کر لے جانا ہے

یہ مصرع سنتے ہی مرزا ہوشیار ہو گیا اور رسول اکرم کا بتایا ہوا مصرعہ پڑھ دیا  
اس کے بعد پھر فصاحت کا دریا اس کے سینے میں لہریں لینے لگا اور اس نے حسب  
معمول مرثیہ مکمل کیا۔<sup>۱</sup>

مرزا کے مرثیے عادل شاہی مرثیوں کے ایک مجموعے میں مجلس اشاعت دکنی مخطوطات حیدر آباد سے  
شائع ہونے والے ہیں جنہیں سعادت علی رضوی نے ترتیب دیا ہے۔ ادارہ ادبیات اردو کے مخطوطات میں  
بھی مرزا کے کچھ مرثیے ہیں اور اڈنبرا یونیورسٹی کے کتب خانے کی ایک بیاض میں بھی مرزا کے کچھ مرثیے ہیں  
جس کی مانگر و فلم پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ہے۔ ان مرثیوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ  
مرزا میں رزمیہ نظم لکھنے کی اچھی صلاحیت تھی۔ اس عہد کی زبان کو پیش نظر رکھتے ہوئے ان میں شن و  
شوکت بھی ہے اور روانی اور بلند آہنگی بھی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شہدائے کربلا سے اس کی عیقت نے  
اسے مرثیہ گوئی کی طرف مائل کیا اور اس میدان میں اسے جب مقبولیت حاصل ہوئی تو اس کا دل اور بڑھلا اس  
کے ارد گرد عزاداری کے مختلف طریقے اس کی تخیل کو موافق فراہم کرتے تھے اور موضوع سے اس کا خلوص  
اسے ایسے ذہنی تجربے سے گزارتا تھا کہ وہ اپنے تصور کی آنکھوں سے واقفہ کربلا کو دیکھتا اور اس میں بیانات کے  
نئے نئے پہلو پیش کرتا تھا۔ یہ ضرور ہے کہ یہ پہلو اس کی ذاتی انج نہیں تھے بلکہ کم و بیش دینی واقعات تھے جو  
روضۂ شہداء اور اسی قسم کی دوسری کتابوں میں ملتے تھے لیکن ان کو مرثیے میں پیش کرنا مرزا کا کارنامہ ہے۔

مرزا کے مرثیوں کی سب سے بڑی خصوصیت ان کا تسلسل ہے۔ وہ جب کسی ایک شہید کا بیان شروع  
کرتے ہیں تو سلسلے سے اس کے بارے میں مختلف واقعات کا بیان کرتے جاتے ہیں۔ مثلاً جناب قاسم کے حال  
میں ان کا ایک مرثیہ ہے جو اس طرح شروع ہوتا ہے:-

کنوں قصہ شجاعت کا      سو قاسم کی شہادت کا  
یزدیاں کی عداوت کا      کروڑا رہی مسلمان

اس میں انہوں نے پہلے حضرت قاسم کی بہادری کی تعریف لکھی ہے پھر اپنے بھائی عبداللہ کی شہادت کے بعد امام حسین سے طالب رخصت ہونے کا بیان کیا ہے اس سلسلے میں ان کے بازو پر بندھے ہوئے تعویذ کا پس منظر بیان کرنے کے لیے تقریباً پچاس بندوں میں امام حسین کی شہادت اور نزع کے وقت ان کی وصیت کا ذکر کیا ہے۔ پھر وصیت کا کاغذ امام حسین کے سامنے پیش کر کے ان کی اجازت چاہنا امام حسین کا پہلے جناب قاسم کو امام حسن کی وصیت کے مطابق دو لہا بنانے اور پھر رخصت کرنے کا بیان ہے۔ اس کے بعد میدان میں ان کی آمدورج پھر اذرق کے چار بیٹوں اور اذرق سے لڑائی کا بیان ہے۔ اس کے بعد شہادت کا پورے مرقعے میں 216 بند ہیں۔ اذرق اور عمر سعد کی گفتگو کا یہ مقام دیکھیے۔ حضرت قاسم کی مبارز طلبی سن کر عمر ابن سعد اذرق سے کہتا ہے۔

کیا قاسم کے تب ڈر سوں      عمر بن سعد اذرق کوں  
اجا لکے مقابل توں      کروڑاری مسلماناں

کیا اذرق عمر کے جیتیں      ہزاروں منج مقابل تنہیں  
سو کیوں جاؤں یکس پر میں      کروڑاری مسلماناں

یو سن مرزا عمر ڈر سوں      کیا یو بات اذرق کوں  
نہ دیکھ یو سہل ان کوں توں      کروڑاری مسلماناں

کہ یو اولاد حیدر ہے      دونوں عالم میں بہتر ہے  
نہیں ساریاں پہ یو در ہے      کروڑاری مسلماناں

کیا بن آپ یو سرور      رہے ہیں یوں ہلاک ہو کر  
نہیں تو کاں ہم ان پر      کروڑاری مسلماناں

کیا اذرق عمر کوں تب      منجے مقراض لے توں سب  
جو کترے توں نہ جاؤں اب      کروڑاری مسلماناں

کہ میرا قدر جادے گا      نہ کئی قابو میں لیا دے گا  
یو طعنہ منج پہ آدے گا      کروڑاری مسلماناں



کیا منج کو پھر چار ہیں بڑے ظالم و خوں خوار ہیں  
یکس تے یک جفا کار ہیں کروزاری مسلمان

کیا بس ہیں مقابل میں اگر بھیجوں انوں کوں میں  
تو کئی جانے کی حاجت نہیں کروزاری مسلمان

تب ازرق کی رضا اوپر یکس تے یک اٹکے ہو کر  
آئے چار اوسگ بدتر کروزاری مسلمان

اس مرثیے میں ہر بند کا چوتھا مصرع ”کروزاری مسلمان“ ہر جگہ مناسب نہیں معلوم ہوتا لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ خوانی میں آخری مصرع مرثیہ خوان کے بازو دہرایا کرتے تھے اور یہ وقفہ مرثیہ خوان کے لیے دم لینے کا ہوتا تھا۔ اصل مرثیے سے اس کا تعلق جہیں ہوتا تھا۔ نصیر الدین ہاشمی نے مرزا کے مرثیہ قاسم کے جو مقامات نفل کیے ہیں ان میں ”کروزاری مسلمان“ کے بجائے آخر میں ”کہو یاراں صد اصد حیف“ کے الفاظ ہیں۔ یہ نسخہ کا اختلاف ہے۔ اس سے ہمارے خیال کی تائید ہوتی ہے کہ یہ آخری مصرع مرثیہ خوان کے بازو لگایا کرتے تھے۔ کبھی ایک مصرع دہرایا جاتا رہا کبھی دوسرا۔ بعض لوگوں<sup>۱</sup> کو یہ غلط فہمی ہوئی ہے کہ مرزا کے یہ مرثیے قصیدے کی بحر اور غزل کی شکل میں ہیں اور ”کروزاری مسلمان“ یا ”کہو یاراں صد اصد حیف“ ان کی ردیف ہے۔ حالانکہ اگر اسے ردیف مان لیا جائے تو کوئی قافیہ نہیں ملتا۔ حضرت علی اصغر کے حال کا ایک مرثیہ ہے اس میں بھی ”کروزاری مسلمان“ ہر تین مصرعوں کے بعد آتا ہے اور بظاہر اس کا ربط بھی ان تین مصرعوں سے معلوم نہیں ہوتا جو اس سے پہلے آتے ہیں۔ مریع میں یہ مصرع ترجیح کی طرح ہے۔

مرزا کے لیے مرثیوں میں عموماً ایک تمبید ہوتی ہے۔ جس شہید کے حال کا مرثیہ ہوتا ہے۔ اسی کے

۱۔ نصیر الدین ہاشمی، مقالات ہاشمی ص 231 سفارش حسین۔ اردو مرثیہ ص 102

ذکر سے مرعے کا آغاز نہیں ہوتا بلکہ اس کی شہادت کی اہمیت یا اس کے پس منظر کے طور پر وہ دوسرے واقعات بیان کرتے ہیں۔ ان بیانات سے شہید کا ذکر مربوط ہوتا ہے۔ حضرت علی اصغر کے مرعے میں امام حسین کا دینی اور روحانی مرتبہ بیان کیا ہے۔ پھر امام حسین کا تنہا رہ جانا، خیمے میں آکر اہل حرم کو صبر کی تلقین کرنا، بائیس بندوں میں ہے۔ اس کے بعد حضرت علی اصغر کا ذکر شروع ہوتا ہے۔ حضرت عمر کے حال کے مرعے میں 234 اشعار ہیں۔ پہلے امام حسین کی عظمت اور کربلا کے میدان کا ذکر ہے اس کے بعد حضرت عمر کا بیان شروع ہوتا ہے۔

حضرت عمر حال کا مرثیہ قصیدہ کی بحر میں ہے اور قافیوں کی پابندی مثنوی کی طرح۔ اس کے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

یک گمڑی چند رنمن پائے ہیں جب دونوں شرف

ایک چلے سورج نمن اس دین جیسے دل طرف

مگر جب آ اس دن پہ ایسا ہانک ماری ہول ناک

عنی ممکن ساتوں اپر جس ہانک کی ہیبت کی دھاک

یوں کہے میں او ہوں شیر نر کہ میرے سر پہ آج

مصطفیٰ کے نور دیدہ کی شفقت کا ہے تاج

آج اگر رستم کوں میں اپنا مقابل پاؤں گا

تو اسی باعث نے ملک عدم میں بھاؤں گا

مرزا نے ان مرثیوں میں جگہ جگہ اخلاقی مضامین بھی نظم کیے ہیں اور بے ثباتی دنیا وغیرہ کا ذکر بڑی

دل کش تشبیہوں اور استعاروں سے کیا ہے مثلاً اسی مرعے میں جناب عمر کی زبان سے حسب ذیل اشعار پیش کیے ہیں۔

مگر یو سن یو لے کہ اے مردود دنیا بچ ہے

اس طمع اور اس طلب کے بچ میں کئی بچ ہے

عارف اس سٹے انہیں لیتا ہے یو گندا جنجال

یو طمع ایماں کے ہو پاؤں سے مثل کنجال  
 بیشک اس پانی کنارے کیوں اور دوڑے یک نہنگ  
 ہے جسے پنچے تلے کنجال اور ڈوبے جوں سنگ  
 توں نہ پڑ دھوکے میں دیا قلم خوں تاب ہے  
 موج غمخے ہو کندے یو طلب گرداب ہے  
 مصطفیٰ کے آل کی کشتی میں کیوں دیوے حذر  
 مصطفیٰ ایسا معلم ہوئے جس کشتی اُپر  
 جس دل اس کشتی کوں ثابت کر بندے لنگر من  
 واں او اترے امن سوں جنت ہو جاں بند رنمن  
 حضرت قاسم کے مرعے میں بھی جناب امام حسن کی وصیت کے سلسلے میں ایسے مضامین موثر طور پر  
 بیان کیے گئے ہیں۔

کہے اے نور جانی یو دیکھو دنیا ہے قافی یو  
 دقا نہیں زندگانی یو کرو زاری مسلماناں

---

دیکھو جہیں نہیں رہے ہیں بقا کے تحت اُپر مجھے ہیں  
 دقا دنیا سے نہیں کہے ہیں کرو زاری مسلماناں

---

بقا کا نہیں ہو تھارا یو گزارے عمر سارا یو  
 دواع ہو اب ہمارا یو کرو زاری مسلماناں

---

جہاں میں درد بدتر ہے      ہنس خاماں پہ خوشتر ہے  
کہ ہمتا مہر بہتر ہے      کرو زاری مسلماناں

مرزا کے مرثیوں میں لڑائی کا بھی بیان ہے۔ دو حریفوں کا نیرو آزما ہونا بھی ہے اور ایک دلاور کا پوری طرح سے جنگ کرنا بھی۔

کھیلے سارے او ظالم ہو رہے تب نابکار      کئی سراں تن سوں تناب سر سوں جدا ہو خاردار  
آخر اس چندر پہ اوار سیہ واٹ آئے ہیں      تیغ جوں بجلیاں اچالو نداں زخم برسائے ہیں  
یک اتھا بد بخت ظالم قسورہ آواٹ کر      ہاتھ میں نیزہ لے ماریا تب حرب غاری اُپر  
مُح کے سینے میں لگا نیزہ او جو کاری ہو تب      اس زخم کا غم پڑیا دو جگ اپر بھاری ہو تب  
مُح تب اس ظالم کوں مارے ہو پڑے دیں رن سنے      تھے ستاریاں سوں زخم انکے مہارک تن سنے

لبے لبے مرثیوں میں ایسے موقع بھی آتے ہیں جہاں دو کردار گفتگو کرتے ہیں۔ ان گفتگوؤں سے مرزا کی قدرت کلام کا اندازہ ہوتا ہے۔

شہادت کا بیان مرثیے کا اہم جز ہے۔ مرزا جس ماحول میں مرثیے کہہ رہے تھے اس میں وہ برابر ہی اپنے کلام کا اثر بھی لوگوں پر ہوتا دیکھ لیتے تھے۔ یہی تجربہ انہیں لوگوں کی نفسیات میں دخیل کرنا رہتا تھا اور وہ اپنی تفصیل کی مدد سے گریہ کے جو پہلو نکالتے تھے ان کی تاثیر کا بھی اندازہ کر لیتے تھے۔ ان کے مرثیوں کی مقبولیت اور ان کی شہرت کا خاص سبب ان مرثیوں کا اثر انگیز پہو تھا جس میں وہ واقعات کو بلا کا دردناک انداز سے بیان کرتے تھے۔

شہیدوں کے حال میں ان کے لبے مرثیے مریع ہیں۔ یا لمبی بحر کی مثنوی کی شکل پر۔ ان کے علاوہ غزل کی شکل میں بھی ان کے مرثیے ہیں جن میں نہ تو تسلسل ہے اور نہ کسی ایک واقعہ کا تفصیلی بیان بلکہ واقعات کو بلا کا زکریا شعر میں الگ الگ کیا گیا ہے۔ ان میں ایسے مرثیے بھی ہیں جو مخصوص تاریخوں اور عزاواری کی رسموں کے سلسلے میں لکھے گئے ہیں جیسے چاند رات کا مرثیہ، ہودا کا مرثیہ وغیرہ۔

مرزا کے مرثیوں کی زبان قدیم دکنی زبان ہے جس کے سمجھنے میں آج کچھ دشواری ہو سکتی ہے۔ خوبصورت تشبیہوں اور استعاروں سے انہوں نے اپنی زبان کو ایسا سجایا ہے کہ اس سے ان کی توسیع بیان کے ساتھ اس کے زور و تخیل کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور سامعین کے ادبی ذوق کا بھی جو انہیں مرثیوں کی وجہ سے مرزا کو آنکھوں پر بٹھاتے تھے اور جن کی قدر دانی سے مرزا کی ذہنی کیفیت یہ ہو گئی تھی کہ شاہ وقت کو بھی اپنے اصول کے سامنے خاطر میں نہیں لاتے تھے۔

سورج ہر دیں ماتم سوں، اکن شعلے جے دم سوں  
 اہیں بکیر بدل غم سوں کرن کانٹے بچھاتا ہے  
 گئے شہ کے غم کے تیران جتے اس سنگن میں صاف ہو  
 نہیں بھریو سب ستارے دسیں ہر شب اور شکاف  
 یوں ہوا جیوں خضر مجھ کو ہادی راہ نجات  
 کاڑھ ظلمت سوں دکھایا چشمہ آب حیات  
 اس منور تن کوں یوں گھیری سپہ رو کی سپاہ  
 جیوں پنم کے چاند کوں چوں گرد سوں امہ سیاہ

مرزا نے مرثیے کو اس ابتدائی دور میں ہی بہت اونچا کر دیا۔ اپنی طبیعت کے زور سے انہوں نے مرثیے میں نئے نئے پہلو پیدا کیے ایک ایک شہید کے حال میں نہ صرف خاصے طویل مرثیے کہے بلکہ ان مرثیوں میں مسلسل واقعات کا بیان، ان کی ڈرامائی ساخت، تمہید، واقعات، گھریلو زندگی، نفسیات انسانی، رخصت، رجز، جنگ اور شہادت کی تفصیل بیان کی اور اپنے عہد کو مد نظر رکھتے ہوئے اس میں زبان و بیان کی خوبیاں پیدا کیں۔ وہ پہلے مرثیہ گو ہیں جنہوں نے شوکت الفاظ اور زور بیان سے مرثیہ کو ادبی حیثیت سے بھی بلند کیا اور اپنے عہد کے انہماک عرا داری، محبتِ اہل بیت اور خلوص نیت کو ادبی شکل میں ڈھال کر اسے یادگار کر دیا۔

## دورِ مغلیہ

1686ء میں بجاپور اور 1687ء میں گول کنڈہ پر اورنگ زیب کا قبضہ ہو گیا جس نے اورنگ آباد کو اپنا مستقر بنایا۔ پروفیسر عبدالقادر سردری نے اس وقت کی ادبی فضا کا صحیح تجزیہ کیا ہے۔



”پرانے زمانے میں عوام کی وقاداریاں شخصی یا خاندانی ہوتی تھیں اصول کے ساتھ لکھو کی بہت کم مثالیں مل سکیں گی۔ اپنے حکمرانوں کے ختم ہو جانے کے بعد عوام کے ذہنوں پر جو پرمردگی چھا گئی تھی اس کے نمائندے دراصل یہ شاعر ہیں۔ تصوف ہاکام تمنوں کے لیے ایک سہارا ہو سکتا ہے اور مذہبی موضوع شاعر کے لیے روحانی تسلی کا باعث ہو سکتے ہیں۔ اس زمانے میں کچھ مرثیہ نگار بھی تھے جو شہدائے کربلا کے مصائب پر آنسو بہا کر دراصل اپنے دل کی بھڑاس نکالتے تھے۔<sup>1</sup>

قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں کے خاتمے نے ان تقریبوں کو ختم نہیں کیا جو دکن کی تہذیبی زندگی کا جز بن گئی تھیں۔ اتنا ضرور ہوا کہ اب بسنت یا دسہرے کے میلے یا محرم کے جلوس میں بادشاہ نہیں شامل ہوتا تھا۔ شاہی سرپرستی میں محرم میں جو ننگر ہوتے تھے وہ بند ہو گئے۔ شاہی ذاکر اور مرثیہ خواں بھی باقی نہیں رہے عزاداری کی جو رسمیں ہمارا اور عوام میں مروج تھیں وہ جاری رہیں۔ جلوس نکالتے تھے۔ علم ایستادہ کیے جاتے تھے اور مجلس منعقد ہوتی تھیں۔ اس عہد کے مرثیہ گوئیوں میں ذوقی، بحرئی، اشرف، ندیم اور عجم احمد<sup>2</sup> ممتاز ہیں۔

عادل شاہی اور قطب شاہی اور باروں کے خاتمے نے بہت سے شاعروں اور مرثیہ نگاروں کو منتشر کر دیا اور وہ دکن کے ”رد و نواح میں گجرات، کرناٹک، کرنول وغیرہ چلے گئے اور وہاں شعرو سخن کی نئی روایتیں قائم کرنے لگے۔

اورنگ زیب کے انتقال کے بعد مغلیہ سلطنت پر زوال کے آثار نمایاں ہوئے اور دھیرے دھیرے اس عظیم الشان سلطنت کے بھی ٹکڑے ہونے لگے۔ بااثر صوبے داروں نے سلطنت کے مختلف حصوں میں اپنی الگ الگ حکومتیں قائم کر لیں۔ چنانچہ 1723 میں نظام الملک آصف جاہ کی سرکردگی میں دکن کی آصف

<sup>1</sup> عبد القوری سردری: اردو کی ادبی تاریخ ص 127

<sup>2</sup> دکن میں اردو میں انہیں تیم احمد لکھا گیا ہے۔ ص 377 (چھٹا ایڈیشن)

جہاں سلطنت کا قیام ہوا اور اس نئی سلطنت نے یہاں کی دوسری تہذیبی سرگرمیوں کے ساتھ عزا داری اور مرثیہ خوانی کی روایتوں کو بھی ترقی دی۔

مرثیہ گوئی کی رفتار کا اندازہ کرنے کے لیے ہم نے اس عہد کے دو ممتاز مرثیہ گوئیوں کو جائزے کے لیے منتخب کیا ہے۔ ہاشم علی اور درگاہ قلی خان دور الگ الگ پہلوؤں سے اردو مرثیے کے ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے کلام سے اس دور کی مرثیہ گوئی کو سمجھا جاسکتا ہے۔

ہاشم علی - ہاشم علی برہان پوری کے مرثیوں کا پتہ ابھی تک صرف اڈنبرا یونیورسٹی (Edinburgh) کے کتب خانے میں ملا ہے۔ اس کتب خانے کی فہرست مسودات میں ہاشم علی کے بارے میں حسب ذیل اندراج ہے جسے جیلانی کامران نے اردو میں ترجمہ کر کے اس طرح درج کیا ہے:<sup>1</sup>

”ہاشم علی کا زمانہ دہلی اور حاتم سے پہلے کا زمانہ ہے۔ یہ مرثیہ نگار عہد جہانگیر میں مشہور تھا۔ برہان پور میں مقیم تھا اور 1065ھ میں بقیہ حیات تھا۔ شیخ احمد فراخی کے حلقہ کرامات سے تعلق رکھتے تھے جن کا سن انتقال 1034ھ مطابق 1625ء ہے اور جن کا مقبرہ سرہند میں ہے۔ ہاشم علی کے بارے میں وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ 1030ھ مطابق 1621ء میں دور اور نزدیک مرثیہ نگار اور شاعر کی حیثیت سے بہت مقبول تھا۔“

اور اسی بنیاد پر انہوں نے ہاشم علی کو سترہویں صدی عیسوی کے نصف اول کا شاعر قرار دیا ہے۔<sup>2</sup> مرتب فہرست مخطوطات کو کسی وجہ سے ہاشم علی کے زمانے کے متعلق بڑی غلط فہمی ہوئی ہے۔ ہاشم علی کے مجموعہ ”دیوان حسینی“ کے مرثیہ نمبر 20 کے آغاز میں یہ عبارت درج ہے۔

<sup>1</sup> استاد ہاشم علی۔ شب تاب (1961)

<sup>2</sup> بیانی کامران کی شعری روایت کا ماہر اور مرثیہ نگار ہاشم علی۔ نقوش ماہور



اس اقتباس کے پہلے شعر سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ہاشم علی اور قادر ایک دوسرے کے ہم عصر ہیں۔ قادر کا زمانہ خود اس کے ایک شعر میں نظم ہوا ہے۔

سنہ گیارہ سوا پر انچاس سال      سبز با نادر کا لہو میں لال۔<sup>۱</sup>

گیارہ سوا انچاس ہجری عیسوی سال کے مطابق ۱۷۳۷ء ہوتا ہے۔

ہاشم علی کے مرثیوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت دکن کے باہر بھی عزاداری کا رواج عام ہو چکا تھا اور گجرات کے شہروں میں بھی مراسم عزاء بجائے جاتے تھے۔ ان مرثیوں میں بعض کے عنوانات ہی سے ان کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ایک مرثیہ مرثیہ بیداد کے عنوان سے ہے جس میں کچھ دور کے بعد یہ عبارت ملتی ہے۔ ”از ایں جا استادہ شدہ بروئے تابوت بخوانند“۔ اسی طرح زیارت اور چالیسویں کے مرثیوں کے ابتدا میں حسب ذیل عبارت ہے۔

”در بیان روز سیوم کہ در اصطلاح روز پھول در آں زیارت گویند ایں

مرثیہ مخصوص آں روز است“۔

”مرثیہ چہلم کہ بہ اصطلاح اہل ہند چالیسواں گویند مناسب است کہ در

آں روز یا شب خوانندہ شود“۔

اس کے علاوہ ان کے مرثیوں میں بھی جا بجا ایسے اشعار ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بعض خاص موقعوں پر پڑھنے کے لیے مخصوص تھے۔

لے چلے شہ کا کنورا یا رسول      یہ تمہارا تھا پیارا یا رسول

یہ جتنے ساتھ جاتے سب محبت      یا حسین کا کرتے نرا یا رسول

شہ کا لے کے علم چلو یاراں      سرسین کر کے قدم چلو یاراں

آج تابوتِ شہ یجاتے ہیں سارے طفلانِ یتیم جاتے ہیں

دیکھو شہ کا آج ہیراں لے چلے تابوت کون فاطمہ کا گھر ہے ویراں لے چلے پیوت کون

آج ہے چلم عزیزاں غم کرو شاہِ دیں کا آخری ماتم کرو

دل سوں آو سر دکوں ہر دم بھرو ارجمیں اس مقتدا کا آج ہے

علمِ تابوت کے ساتھ جلوس کی شکل میں ان مرثیوں کو پڑھتے ہوئے چلتے کا بیان عزاداری کے طریقوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ آخری اقتباس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ہاشم علی کے زمانے میں محرم سے لے کر صفر کی بیس تاریخ تک عزاداری کا رواج ہو چکا تھا۔

ہاشم علی نے اپنی تمام عمر مرثیہ گوئی میں صرف کی اور اپنے مرثیوں کو ردیف وار ایک مجموعے میں جمع کر کے اس کا نام دیوانِ حسینی رکھا۔ جس کا قلمی نسخہ اڈنبرا یونیورسٹی کے کتب خانہ میں موجود ہے (نسخہ 379) اس نسخے کے ماترود قلم پر ہمارے ان بیانات کا دارومدار ہے۔

دیوانِ حسینی میں دو سواڑتیں مرثیے ہیں۔ ڈاکٹر زور کا خیال ہے کہ دیوانِ حسینی کا ڈنبرا کا نسخہ ہاشم علی کے تمام مرثیوں کا مجموعہ نہیں ہے۔<sup>1</sup> لیکن دیوانِ حسینی کے علاوہ ہاشم علی کے مرثیوں کا کہیں اور پتا اب تک نہیں لگ سکا۔ اس دیوان میں مرثیوں کی ترتیب ردیف وار ہے۔ اگر انھیں موضوعات کے اعتبار سے دیکھا جائے تو ان میں شہدائے کربلا کے مرثیوں کے علاوہ حضرت رسول خدا، جناب فاطمہ، حضرت علی، امام حسن وغیرہ کے بھی مرثیے ہیں چند عنوانات حسب ذیل ہیں۔

1۔ بے پدر ماندن حضرت ذین العابدین بعد شہادت پدراگر فدا آمدن با اہلیت کرام۔

2۔ بر گشتن ذوالجناح از معرکہ بعد شہادت آل شہسوار کربلا۔

3۔ بیان تشریف آوردن حضرت سیدہ فاطمہ زہرا بعد از شہادت حضرت امام حسین۔



4۔ در بیان نمودن اہل بیت محترم بعد از شہادت امام حسین بسوئے شام

5۔ در بیان شکوہ نمودن زینب خاتون بہ حضرت امیر المومنین۔

6۔ بیان نمودن شامیان بے ایمان سر مبارک امام حسین بجانب شہر شام نزدیک تافرجام۔

جس طرح مرزا نے حضرت عمر، حضرت قاسم اور حضرت علی اصغر کے حال میں الگ الگ مرچے لکھے

ہیں اسی طرح ہاشم علی کے بھی بہت سے مرچے ایسے ہیں جو واقعات کربلا میں سے یا تو کسی ایک شہید کے

حال میں ہیں یا کسی ایک واقعے کا سلسلہ سے ذکر کرتے ہیں۔ اس طرح کے مرچے پیران مسلم، جناب

سیکنہ، حال اسیری حضرت عابد، جناب زینب کی حضرت علی سے فریاد وغیرہ ہیں۔ جناب قاسم اور حضرت

علی اصغر کی شہادتوں کا موضوع ہاشم علی کے نزدیک مرچے کا خاص موضوع ہے۔ اس لیے ان پر انھوں نے

متعدد مرچے لکھے ہیں۔ خاص طور پر جناب قاسم کے متعلق طرح طرح سے زور طبع دکھایا ہے۔ مثال کے

طور پر حسب ذیل مطلقے لکھے جاتے ہیں۔

(مریخ)

1۔ افسوس ہے ہزار کہ نوشہ گزر گیا روتی دولہن کوں چھوڑ گھوٹکھٹ میں کدھر گیا

2۔ قاسم کہے دکھا شتابی لگن مرا مجھ ہاتھ میں لے آؤ بندھا کنگن مرا

3۔ پھر بنتی ہو شفق میں شہ کے ماتم کا ہلال غم کی رات لایا ہے کھلتے گل شہادت کا تہل

4۔ اے نجومی شاہزادے، کاد کھلتے ہیں لگن

کھول حیرا تو شتابی سوں بتا ہم کو گلن

5۔ چونک اٹھی دولہن یکایک ملتی اکھیاں نیند سوں

دیکھ کر سینے میں دولہا کہتی گریاں نیند سوں

(مفردہ)

- 6۔ ہوئے گا کربلا شہ کا گنن صبح تاسم کے ہاتھ میانے بندھاویں گنن صبح  
7۔ آج تاسم کوں ہے گنن کا فرق ہائے دل میں رہا دولہن کا فرق  
8۔ ہائے تاسم چلا ہے ابن حسن روتے جلوے میں چھوڑا پئی دولہن

9۔ اے نور چشم مصطفیٰ تاسم بھیاتے کیوں نہیں

- روتے کہی نوشہ کی ماں نوبت دھرتے کیوں نہیں  
10۔ دیکھوں مجاہد ہلال ماتم ہوا نمایاں گنن میں غم میں

- دلوں میں عمیال لوہو کی بہتیں چلیں اہل کریم میں غم میں  
11۔ کویاں حسن سیتیں کہ تاسم کوں بھیاتے ہیں

- اکلی چھوڑ دولہن کوں وہ نوشہ آج جاتے ہیں  
12۔ گرے جب شہید ہو کے تاسم حسن

مکوٹھٹ میں ناسر کوں روئی دولہن  
ہاشم علی کے مرثیوں میں رزم کے بیانات نہیں کے برابر ہیں۔ ان کے طویل مرثیوں میں رخصت کے مناظر تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں جن سے سننے والوں پر درد و غم طاری ہو۔ جناب علی احسن کا ذکر جن مرثیوں میں کیا گیا ہے وہ بھی درد انگیز ہیں۔ چند مرثیے تو ایسے ہیں جو پورے ہی نالہ و فریاد پر مشتمل ہیں اور ان کے عنوانات ہی ان کی نوعیت کی وضاحت کرتے ہیں مثلاً ایک مرثیے کا عنوان ہے ”در بیان شکوہ نمودن زینب خاتون بہ حضرت امیر المومنین“ ایک اور مرثیہ ہے۔ جس میں جناب شہر بانو کی فریاد و فغاں لکھی گئی ہے۔ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

- شہر بانو یوں پکاریں ہائے واور کیا کروں  
فطرہ خیر النساء نہیں آج حاضر کیا کروں  
بے کسی میں کایا عجب کیاں ہیں خیر کیا کروں  
تشنہ لب مارا پڑا ہے رن میں سرور کیا کروں

ایک دوسرا مرثیہ جس میں آخری مصرعہ ترجیع کی صورت میں ہر بند میں آتا ہے جو یہ ہے

آج پر خوں کفن ترا اصغر  
آج سوکھا دہن ترا اصغر  
لال ہے کل بدن ترا اصغر  
حیف یو بال پن ترا اصغر

دیکھ اپنا شہید نور العین  
روتی چھاتی کوں کوٹ کرتی ہیں  
شہربانو انجھوں سے بھر کے نین  
حیف یو بال پن ترا اصغر

آج کیوں ان منا ہے میرا لال  
آج سویا ہے کیوں تو گردن ڈال  
لہو بھرے ہیں ترے یہ دونوں گال  
حیف یو بال پن ترا اصغر

کس کا اب پالنا جھلاؤں گی  
کس کو چھاتی سیتی لگاؤں گی  
لوری دے کے کسے سلاؤں گی  
حیف یو بال پن ترا اصغر

انداز بیان کی ندرت، تشبیہوں اور استعاروں کی سجاوٹ سے ہاشم علی نے اپنے مرثیوں کو خوبصورت بنایا ہے۔ ان میں ادبی محاسن پیدا کیے ہیں اور رمز و اشارے سے شعریت پیدا کی ہے لیکن ایسے موقعوں پر بھی وہ مرثیے کا بیض پہلو نہیں بھولتے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک مضامین دردناک کا ہونا مرثیے کا لازمی جز ہے اس لیے وہ مرثیہ کے رزمیہ مناظر اور آمدورز کی شان و شوکت پیش نظر ہونے کے باوجود بھی اس کی طرف راغب نہیں ہوتے اور اپنے مرثیوں کو اظہار رنج و غم کے دائرے سے باہر نہیں جانے دیتے۔ ایک مرثیے کے یہ چند بند دیکھئے۔

پھر بستی ہو شفق میں شہ کے ماتم کا ہلال  
سب شہیداں لہو میں بھیکے کر بلا میں آج لال  
غم کی مدت لایا ہے یہ کھلتے گل شہادت کے نہال  
رن میں قاسم پھاگ کھیلیں کا کیا ہو گا خیال

کیوں پڑی ہے دھوم دیکھو کر بلا کے بن مے  
آہ وزاری یوم پڑنے شور ہے نوگھن مے  
کیوں رہی ہے چوم ہراک کوں اجل اس رن مے  
بن بنا جاتا ہے دولہا خون دل اپنا اچھال

تھی غیر اس رن کے ماتھے رخ اوپر گرد و غبار دیکھے دولہا لہو میں لت پت وہ حسن کا یادگار  
ہے رنگیل لال سدا اپنے لہو میں گل اتار ہائے دیکھو اس بنے کے گل اپر گنا گناں

وہ نویلی آج دوہن کھول گھونگھٹ سر بسر اپنے شہ کے لہو میں ہو کے لال پوچھے تب خبر  
کہاں گرے ہیں ہائے بے سر ہم کھڑے ہیں منظر جو جھ کر زخمی پڑے ہیں رن منے ہو کر ٹھہاں

اس مرچے میں ہوں کے ترازے نے ایک کیفیت پیدا کر دی ہے۔ شادی کا سرخ جوڑا، میدان قتال  
میں خون میں نہا کر شہید ہونا اور ہولی کھیلنے والوں کا رنگ سے تر ہونا ایک دوسرے سے ایسے مماثل ہیں کہ  
ایک سے دوسرے کی طرف خیال جاسکتا ہے۔ ان دونوں میں جو شادی و غم کا تضاد ہے وہ جذبات کو ابھارنے  
اور غم و الم کو بڑھانے کا اچھا ذریعہ ہوا ہے۔ ہاشم علی نے اس ترازے سے کام لے کر اردو کے رنمائی ادب کی  
وسعت بخشی ہے۔

ہاشم علی کے بعض سرخیوں میں مکالموں کی اچھی مثالیں ہیں۔ ایک مربع مرچے میں انھوں نے نئی  
نویلی دولہن جناب فاطمہ کبریٰ اور حضرت قاسم کا اس وقت کا منظر پیش کیا ہے جب دو میدان جنگ کے لیے  
رخصت ہو رہے ہیں۔ نئی بیانی عورت کی شرم و حیا اور تھوڑے عرصے کی قربت کے بعد زندگی بھر کی  
جدائی کا سامنا ایسی جذباتی کشش کا منظر ہے جسے ہاشم علی نے بڑے فنکارانہ انداز سے پیش کیا ہے  
جلوے سے اٹھ کے رن کو چلا تب کہی دولہن

دامن پکڑ کے لاج سوں انجھواں بھرے نین  
مت چھوڑ کر سدھارو تم اس حال میں ہمن

تم بن رہے گا ہائے یہ سونا بھون مرا

جاتے ہو چھوڑ رن کی طرف مجھ کو تم زلا

نہیں شرم کا ہنوز یہ سرسوں گھونگھٹ کھلا

کرتے نہیں محبت دجاتے میا بھلا

اس زندگی میں آج بھلا ہے مرن مرا  
 قاسم کھڑا تھا روتے غم سن دولہن کی بات  
 غمناک اپنا دیکھ کے دامن دلہن کے ہات  
 تب آو دردناک میں بولا دولہن کے سات  
اے بوستانِ راحت و سرو چمن مرا  
 مجھ کو نہیں ہے تیری جدائی پہ اختیار  
 تیرے فراق ساتھ میں جانا ہوں اشکبار  
 میں کیا کروں صلاح نہیں حکم کرو گار  
حق نے کیا ہے دن میں مقرر رہن مرا  
 دے کر نشانی روتے لگایا اُسے گلے

دونوں کے دل پھل کے لہو ہو کے بہ چلے  
 رخصت ہوا ہے دن کوں چلا پھر کے نہیں ملے

دولہن کہی کہ ہائے گیا من موہن مرا

دیوان حسینی میں زیادہ تر مرعے غزل کی شکل میں ہیں۔ سلا میں کی تعداد بھی کافی ہے۔ یہ مرعے زیادہ  
 لیے بھی نہیں اور ان میں تسلسل بھی نہیں پایا جاتا۔ اسی لیے بیشتر مرعیوں میں کسی خاص واقعے یا کسی شہید کا  
 بیان نہیں۔ جو مرعے کسی خاص موضوع سے متعلق ہیں مثلاً چاند رات یا چہلم یا شب شہادت ان میں  
 موضوع کی یکسانیت تو موجود ہے لیکن کسی خاص واقعے کا مسلسل بیان نہیں ملتا۔ بہر حال مجموعی حیثیت سے  
 ہاشم علی اپنے خصوصیات اور مقدارِ کلام کی وجہ سے مرثیہ گوئی کی تاریخ میں اہم درجہ رکھتے ہیں۔

درگاہِ قلی :- خانِ دوراں درگاہِ قلی خاں 1766-1710ء 1180-1122ھ کے آباد اجداد مشہد  
 سے ہندستان آکر ممتاز عہدوں پر رہے۔ درگاہِ قلی جو ان ہوتے ہی دکن کے حاکم آصف جاہ کے مقربین میں  
 ہو گئے۔ 1738ء، 1151ھ میں آصف جاہ اول جب دہلی آئے تو درگاہِ قلی خاں سالار جنگ بھی ان کے



ہرکاب تھے۔ اس وقت ان کا دار و بنگا ہر کارہ یعنی دہلی نولیس کا عہدہ تھا جس پر معتبر آدمی ہی مامور کیے جاتے ہیں۔ دہلی میں جب نادر شاہ نے قتل و غارت کا حکم دے دیا تو محمد شاہ کی طرف سے آصف جاہ اول نادر شاہ سے گفتگو کرنے گئے۔ درگاہ قلی ان کے ہم رکاب تھے۔ اس موقع پر انھوں نے جو دلیری اور جاں باری دکھائی اس کا ذکر تذکروں میں بڑے اچھے الفاظ میں ملتا ہے

”درہنگامہ نادر شاہی ہمرادر کاب بود۔ جاں فشانی ہانوق طاقت بشری بہ

نقدیم رسانید ۱۔“

یہی نرائن شفیق نے بھی کم و بیش انہیں الفاظ میں ذکر کیا ہے۔ دہلی میں انھوں نے اپنی رفاقت، بہادری اور وفاداری کا آصف جاہ پر ایسا سکہ چلایا کہ اُن کو دکن آکر پہلے اورنگ آباد کی خدمت کو توالی سپرد ہوئی اور جب صلابت جنگ نے اورنگ آباد کے بجائے حیدر آباد کو دار الخلافہ بنایا تو درگاہ قلی کو 1753ء میں شش ہزاری منصب ملا جس کے کچھ عرصے کے بعد وہ اورنگ آباد کے صوبے دار مقرر کر دیے گئے۔

آصف جاہ ثانی تخت نشین ہوئے تو انہیں اور زیادہ احرار ملے اور کچھ دنوں بعد خاں دوراں کا خطاب بھی ملا۔ لیکن 1179ھ میں مستحب ہو کر اورنگ آباد کی صوبے داری سے معزول ہوئے جس کے دس گیارہ مہینے کے بعد انتقال کر گئے۔ اپنی رعایا پروری، عدل گستری اور حسن انتظام کی وجہ سے ہر دل عزیز اور دکنی امیروں میں ممتاز تھے۔ دہلی کے زمانہ قیام میں انھوں نے وہاں کے حالات ایک سفر نامے میں بیان کیے ہیں جو بارہویں صدی ہجری کی دہلی کی تہذیب اور معاشرتی زندگی کے متعلق ایک معلومات افزا دستاویز ہے۔ یہ سفر نامہ ”مرقع دہلی“ کے نام سے شائع بھی ہو چکا ہے۔

درگاہ قلی بھی اصدا ایرانی تھے اور اپنے گھرانے کی تہذیبی روایات کے ساتھ انھیں آل رسول کی محبت بھی ورثے میں ملی تھی جس کا اہم جزو عزاداری تھی۔ وہ خود بھی عزاداری کرتے تھے۔ شعر و سخن کا بڑا اچھا ذوق تھا۔ اردو فارسی دونوں میں طبع آزمائی کرتے تھے۔ سر سالار جنگ کے کتب خانے میں ان کے انیس

مرھے اور اکیس سلام ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے مرثیہ گوئی کے میدان میں صرف حصول ثواب کی نیت سے قدم نہیں رکھا بلکہ اس میدان میں اپنی طبیعت کا زور دکھایا ہے۔ حسن اتفاق سے ان مرثیوں پر سال تصنیف پڑا ہوا ہے۔ یہ مرھے 1167ھ-1753ء سے لے کر 1180ھ-1766ء تک میں لکھے گئے ہیں۔ شکل کے اعتبار سے ان میں بارہ مرھے مربع ہیں اور صرف ایک مفردہ باقی تھمس، مشن دہرہ بند، مسدس، ترجیع بند ہیں۔ بعض ایسے ہیں جن میں عربی فارسی یا بھاکا کے دو دو مصرعے دہرہ بند کے طریقے سے آتے ہیں۔ سلاموں میں بھی دس مربع کی شکل میں ہیں۔

درگاہ قلی کا زمانہ قریب قریب ہاشم علی علی کا زمانہ ہے لیکن ان دونوں کے مرثیوں کو دیکھا جائے تو ان میں فرق نظر آتا ہے۔ اس فرق کا سبب درگاہ قلی کا قیام دہلی معلوم ہوتا ہے جہاں وہ آخر ربیع الاول 1151ھ میں پہنچے تھے اور 20 جمادی الاول 1154ھ کو واپس ہوئے۔ اس طرح تین سال سے کچھ اوپر وہ شاہ جہاں آباد کی علمی اور تہذیبی زندگی سے بہرہ یاب ہوئے۔ ان کے سفر نامے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بارہویں صدی ہجری کے وسط کی سماجی زندگی کے ہر گوشے سے انھوں نے تمتع حاصل کیا۔ میدان کارزار ہوں یا عشرت کدے، خانقاہیں ہوں یا شعرا کی محفلیں اسی تیس تیس سال کے اس امیر کی سب ہی جولاں گاہ بنے رہے۔ سلطنت مغلیہ کمزور سہی لیکن وہاں کا شہنشاہ اب بھی سارے ہندوستان کا شہنشاہ تھا، دہلی لٹنے پر بھی عروس البلاد تھی۔ وہاں کی سماجی زندگی کی برتری پر قرار تھی۔ وہی ایسا شاعر دہلی میں صرف چند مہینوں کے لیے آیا تو اس کا انداز کلام بدل گیا۔ درگاہ قلی کے بارے میں تو یہ بھی معلوم نہیں کہ دہلی آنے سے پہلے وہ شعر کہتے تھے یا نہیں۔ اس لیے کوئی تعجب کی بات نہیں کہ درگاہ قلی کے مرثیوں پر دکنی مراٹھ کے بجائے شمالی ہند کے مراٹھ کا رنگ غالب ہے۔ حالانکہ دہلی میں غزل اور مرثیہ دونوں ہی کی روایتیں اس وقت اہم نہیں تھیں بالخصوص مرثیہ گوئی میں تو دکنی شاعروں نے ڈیڑھ پونے دو سو برس میں ایسی شان دار روایت قائم کر دی تھی جس کے آگے دہلی کو اپنی تہی و امنی پر شرمندہ ہونا چاہئے تھا لیکن ”جادوئے محمود“ کے علاوہ اسے اور کیا کہا جائے کہ درگاہ قلی کو دہلوی مرھے نے اپنا گرویدہ کر لیا اور انھوں نے دکنی مرثیہ کے انداز سے ہٹ کر دہلوی انداز کے مرھے لکھے۔

سر سالار جنگ کے کتب خانے میں درگاہ قلی کے جو مرھے ہماری نظر سے گزرے وہ سب ان کے دہلی

سے دکن جانے کے بعد کے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ اس سے پہلے بھی انھوں نے مرچے کپے ہوں۔ بہر حال ان مرچوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بچے یہاں کی مجلسوں میں پڑھنے کے لیے انھوں نے یہ مرچے لکھے ہیں۔ ان مرچوں کی ساخت میں تسلسل کا وہ اندازہ نہیں جو ہم دکن کے دیگر مرچہ گوہوں کے یہاں پاتے ہیں کہ ایک دلفتی کا بیان شروع کر کے سلسلے سے اسے دوسرے تیسرے یہاں تک کہ آخر بند تک لے جائیں بلکہ ایک بند میں واقعہ کر بلا کے ایک پہلو کا ذکر کرتے ہیں تو دوسرے بند میں کسی اور پہلو کا جیسے۔

بیاس سیں چاب جان یوزاب      آٹھ دن میں نہیں ملا اک قطرہ آب  
دیکھ عہاس علی یہ اضطراب      تصد پانی کا کیے جلد و شتاب  
مشک بھر کر لے چلے مثل سحاب      بے مروت ہائے بھورے کر عتاب

چھوٹے بڑے نہیں کیا ہے ہے آتی کر  
سارے بالک چلائے پانی پانی کر  
خوک سگ سیراب و اولاد بتول  
در عیش باصد معیبت یار مول

دقت سختی بادشاہ انس و جن      یاد کر بھائی کا وہ غم کیس غن  
تھی معیبت میں مردی کیا کشن      شربت آنسو اور مقنع تھا کفن  
کیا قنول کیا مہورت کی شلن      آہ یہ کیسی پڑی غم کی تلن

لوٹے سگری ہرات ہے ہے دولہ مار  
دولہن ملتی ہاتھ ماٹی ملا سگار  
اے خدا آں قاسم تو کتھا  
ی ہپہ درخوں بہ خاکو کر بلا

البتہ تسلسل ایسے مرثیوں میں پایا جاتا ہے جو کسی کی فریاد و زاری پر مشتمل ہیں۔ مثلاً ایک مرثیے کا مطلع حسب ذیل ہے۔

کہیں سیکڑہ سروپا برہنہ جاؤں گی      سب اہل حشر میں کیا شور و غل مچاؤں گی  
کفن لہو سے بھرا باپ کا دکھاؤں گی      قصاص خونِ حسینِ غریب چاؤں گی

روم یہ حشر و سوز جگر کسم فریاد  
جڑائے خون پدر را نگاں نہ خواہم داد

اس مرثیے میں جناب سیکڑہ کی زبانی مصائب اور مظالم کا بیان ہے۔ اسی طرح حضرت علی کی زبانی بھی ایک مرثیہ ہے۔

اوپر جن دو مرثیوں سے مثالیں دی گئی ہیں ان دونوں میں فارسی کی جتیں لگی ہوئی ہیں۔ فارسی کا یہ بڑھا ہوا اثر بھی دہلی کے مرثیوں کی خصوصیت ہے۔ درمجاہ نقلی نے حافظ کی مشہور غزل ”دل می رود و دستم صاحب دلالِ خدا را“ کی بھی ایک مرثیہ میں تفسیم کی ہے۔ اس غزل پر بعض دوسرے مرثیہ گوئیوں کی تفسیم بھی ملتی ہے۔ اسی طرح ایک مرثیے میں ہر مربع بند کے بعد یہ دو شعر آتے ہیں جس میں مثنوی مولانا روم کے مشہور اشعار میں تھوڑا سا تصرف کیا گیا ہے۔

فاطمہ کہتی سنو یہ دُکھ خدا کے واسطے      اور رسول اللہ حضرت مصطفیٰ کے واسطے  
کیا جگر گوشوں کو پالے تھی بلا کے واسطے      ظم دیداد و معصیت اور جفا کے واسطے

بشنواز ماور حکایت می کند جاں می دہد  
وز جدا بیا شکایت می کند جاں می دہد  
تا سر فرزند من بریدہ اند بریدہ اند  
از نفیرم مردوزن نالیدہ اندنا لیدہ اند

درگاہ قلی بھی مرے کا مقصد بیان رنج و غم سمجھتے ہیں اور اسے صرف مصائب کے بیان تک محدود رکھنا چاہتے ہیں۔ جنگ و جدل، مناظر کا بیان، واقعہ نگاری کی طرف انہوں نے کوئی توجہ نہیں کی۔ کربلا میں امام حسین اور ان کے رفقاء جس پریشانی آفت میں پھنسے تھے اُسے یاد کر کے اشک نشانی کرتا ان کا مطلع نظر ہے اور اس میں وہ کامیاب ہیں۔

ہے گا محمد عربی جن کے جد کا ناؤں      مٹا ہے جن کا گاؤں مدینہ ہے جن کی ٹھاؤں  
ان اہل عصمتوں کو چلایا ہے پاؤں پاؤں      لے لے پھرا ہے شہر بہ شہر ہائے گاؤں گاؤں

نازل ہوئی ہے جن کے اہر آیت حجاب

حرم اور عابد یکس کو اونٹوں پر سلاسل میں      سیاست میں لے آیا ہائے ظالم کے مقابل میں  
کہا عابد کو ظالم نے تمنا کیا ہے تھہ دل میں      کہے بھیج ہم غریبوں کو جہاں نانا کی تربیت ہے

درگاہ کے مریحوں کے مقطوعے ان کی عقیدت کے گواہ ہیں۔ امام حسین کے رونے کی زیارت کا شوق انھیں چناب کیسے ہے۔ وہاں پہنچنے کی انھیں بڑی تمنا معلوم ہوتی ہے۔ بیشتر مقطعوں میں ان کا اظہار کیا ہے۔

طوف درگاہ شہید کربلا ہے جناب کبریا میں التجا  
حصول طوف درگاہ زیارت آرزوے دل      مرا دل ہامید دل، تلاش و جستجوئے دل  
ہے آرزوئے بندہ 'درگاہ' شاو دیں      روشن کرے تجود زیارت سے یہ جہیں  
طوف درگاہ شہید کربلا ہے دعا      روز و شب اس آرزو میں ہو رہا ہوں جلا



## دہلی میں عزاداری اور مرثیہ گوئی

شمالی ہندوستان کی تاریخ پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حکومت مغلیہ میں بھی امرا کے درمیان اقتدار کی کشمکش کم و بیش اسی طرح جاری رہی جس طرح شخصی سلطنتوں میں عموماً ہوتی ہے۔ ہمایوں کے زمانے سے ایرانی سردار حکومت میں نمایاں ہونے لگے کیوں کہ ایران کے بادشاہ طہماسپ صفوی کے حسن سلوک کی بدولت ہی 1555ء میں وہ دہلی اور بکرہ کا تخت دوبارہ حاصل کر سکا۔ شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں:

”جب ہمایوں سفر ایران کے بعد ہندوستان واپس آیا تو اس کے ساتھ

بے شمار ایرانی سپاہی، اہماء اور علما تھے اور اس وقت سے ایران اور ہندوستان کے

زیادہ قریبی تعلقات کا آغاز ہوا جن کی وجہ سے ہندوستان کی اسلامی تہذیب میں

ایرانی اثرات تو رانی اور عرب اثرات سے بھی زیادہ نمایاں ہو گئے ہیں“<sup>1</sup>

ایرانی سردار دربار مغلیہ میں اہم درجہ رکھتے تھے اور امور مملکت میں بہت دخل تھے۔ لیکن مغلیہ سلطنت کا نظام کچھ ایسا رہا کہ اقتدار کی کشمکش انفرادی رہی اور یہ دکن کی طرح آقاؤں اور دکنیوں کی کشمکش کی طرح دو گروہوں میں تقسیم نہیں ہوئی اسے سلاطین مغلیہ کی ہوش مندی کہا جائے یا قدر کہ انھوں نے ملکی ضروریات کو ہمیشہ پیش نظر رکھا اور امرا کی کردہ بندیوں کو قوی، نسل یا فرقہ داری رنگ میں رنگنے نہیں دیا۔ جا بجا ایسے آثار نظر آتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اپنے طور پر یہ ایرانی عزاداری کرتے تھے۔ عبدالقادر بدایونی منتخب التواریخ میں عہد ہمایوں کے شعر اور فضلا کے سلسلے میں حیدر توتیائی کے بیان میں لکھتے ہیں:

”وایں مطلع اور اکہ تعزیہ حضرت امام شہید مقبول و مقتول قلندہ کید رسول

مقبول علیہ اسلام نقش بستہ در لیا م عاشور اور معارف کی خوانند

ماہ محرم آمد و شد گریہ فرض عین

گر تہیم خوں یہ یاد لب تشنہ حسین“ 1

عہد اکبری اور اس کے بعد سلطنت مغلیہ کے عروج و استحکام میں ایرانیوں کا جو نمایاں حصہ تھا اس کے بارے میں شیخ محمد اکرام نے لکھا ہے۔

”ایران کے بڑے بڑے شاعر مثلاً عرفی، نظیری مشہور مصور مثلاً خواجہ

عبد الصمد، میر علی فرح اور قاضی مدبر مثلاً علی مرداں، آصف خاں وغیرہ ہمایوں

کے جانشینوں کے عہد میں ہندوستان آئے اور علوم و فنون کی اشاعت اور اسلامی

تہذیب و تمدن کی تشکیل میں بہت مفید ثابت ہوئے۔ مغلیہ حکومت کے استحکام

اور قرار میں بھی ایرانی ذہانت اور تہذیب کو بڑا دخل تھا۔“ 2

جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں محرم کے زمانے میں عزاداری کرنا نہ صرف ایرانیوں کے عقیدے میں

شامل ہے بلکہ ان کی تہذیبی زندگی کا بھی اہم جز ہے۔ اس بنا پر جہاں بیرم خاں، شیخ مبارک، فیضی، بابو الفضل،

نور جہاں، آصف خاں جیسے مقتدر ایرانی ہوں وہاں یہ قرین قیاس ہے کہ اپنے طور پر محرم کے مہینے میں یہ

ایرانی جگہ جگہ جمع ہو کر کربلا کے واقعات بیان کرتے ہوں گے۔ خصوصاً اس حالت میں کہ لاکھوں ایرانی علوم

و فنون کی مختلف شاخوں میں داخل ہوں اور جن کے اثر سے عام لوگوں کا کیا ذکر اسرا اور شاہی خاندان کے

افراد تک عقائد میں بھی ان کے ہم نوا ہو گئے ہوں۔ شاہ جہاں کی محبوب ملکہ ارجمند بانو (مستزحل) تو ایرانی

تھی ہی، شاہ جہاں کے منجھلے بیٹے شجاع کی تبدیلی عقائد بھی چھپی ہوئی بات نہیں۔ ایک انگریز مورخ آدوون

سڈنی نے بڑی احتیاط سے اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔

1۔ منتخب التواریخ ص 130 (اول کشور)

2۔ رد و کوثر ص 30

”منجمل بیٹا طبیعت کا ہو شیار تھا مگر بے اعتدالیوں نے فطری اوصاف کو اور  
شیعیت کی جانب میلان نے اپنے ہم مذہبوں میں اس کی نیک نامی کو صدمہ پہونچا  
دیا تھا۔“<sup>1</sup>

اس کے باوجود اس عہد کی تاریخوں میں ہمیں ایسا کوئی بیان نہیں ملا جس میں عزاداری کا ذکر ہو۔ اس کی  
وجہ یہ بھی ہو کہ جو تاریخیں ہمارے سامنے ہیں وہ بیشتر سیاسی واقعات پر مشتمل ہیں۔ ملک کی تمدنی تاریخ  
نہیں ہے اس لیے شمال ہندوستان کی تہذیبی اور مجلسی زندگی بہت کچھ لاعلمی کے دھندلکے میں ہے۔ عہد اکبر  
اور عہد جہاں گیر میں جب جون پور کے ملا محمد یزدی ایسے مجتہد<sup>2</sup> اور آگرے کے نور اللہ شوستری ایسے  
قاضی تھے جن کے عقائد اور ضمیر کی آواز کو موت کی سزا بھی دینہ سکی تو ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس عہد میں  
عزاداری ہوتی ہی نہیں تھی لیکن اس وقت ہم عزاداری کا مطالعہ ایک معاشرتی رجحان اور ایک عمرانی ثروت کی  
حیثیت سے کرنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ عزاداری جب ایک سماجی عمل کی حیثیت سے زور پکڑتی ہے تو ادب میں  
اس کے مظاہر نظر آتے ہیں اور ہمیں اس کے اسی سماجی عمل اور اس کے ادبی مظاہر سے دل چسپی ہے۔ اس  
حیثیت سے دلی میں شہزادوں کا عہد نورنگ زیب سے پہلے کوئی ثبوت نہیں مل سکا۔ اورنگ زیب کی نہ ہی  
سخت گیری مشہور ہے لیکن اس کے وقت میں ایرانیوں کا اثر اتنا بڑھ چکا تھا کہ نہ صرف اس کے بہت سے  
درباری اسرار اپنے محلوں میں عزاداری کرتے تھے بلکہ محرم کے ایسے جلوس بھی نکلتے تھے جن میں ایک طاقت  
شریک ہوتی تھی اور اپنے طور پر فن پہ گری کا مظاہرہ کرتی تھی۔ اس مظاہرے میں کچھ ناخوش گوار صورتیں  
پیدا ہوئیں تو محرم کے جلوس میں تعزیوں کے سامنے تلوار چلانے کی رسم کو اورنگ زیب نے ممنوع قرار  
دیا۔ نواب شاہ نواز خاں ”سراٹ آفتاب نما“ میں لکھتے ہیں:

<sup>1</sup>۔ اودن سنڈی (اردو ترجمہ ہاشمی نرید آبادی) ہندوستان کی حالت برطانوی تسلط کے قریب ص 31

<sup>2</sup>۔ جون پور میں شاہن مشرقی کے زمانے سے مسلسل عزاداری کے ہونے کا ذکر تاریخ عزاداری جون پور میں کیا گیا ہے لیکن  
مولف نے حوالے دیے ہیں۔ انہوں نے لکھا ہے کہ ہندوستان آنے سے پہلے فیروز شاہ تغلق کے عہد میں محلہ چستری گھاٹ  
میں پہلا عزادار تعمیر ہوا تھا۔ تاریخ عزاداری جون پور مولفہ خیر الدین عابدی ص 21

زاری کروائے مومنات شاہ جہاں کا کوچ ہے

شوراست درکون و مکاں صاحب قراں کا کوچ ہے

از ماتم آں گل بدن نیلا ہوا ہے یا من

نالم چو قمری در چمن، سرورداں کا کوچ ہے

جب اقر با سارے گئے جب شاہ ویں مارے گئے

چندا گرا تارے گئے، عرش آشیاں کا کوچ ہے

اہل حرم راچوں گزرافتاد اس جنگاہ پر

گفتند اے خیر البشر، ہم بے کساں کا کوچ ہے

رو اے صلاح جلا از بہر شاہ کر بلا

اس روز با صد ابتلا اس کارواں کا کوچ ہے

قدر سی فاعل، ضمائر و اشارے کی زیادتی کے علاوہ ان مرثیوں میں جو بات نمایاں ہے وہ ان کی عروسی مضبوطی

ہے حروف کا کرتا یا ریچا جو کئی مرثیوں کی عام خصوصیت ہے ان میں نہیں، تیسرا شعر تو خصوصاً بہت صاف

ہے۔ جس میں قدر سی کا نامناسب دخل بھی نہیں۔ اس سے یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ صلاح کے مرثیے شہل ہند میں

اردو کے اولین مرثیے نہیں۔ بلکہ مجلسوں میں پڑھنے کے لیے اس کے پہلے سے مرثیے لکھے جاتے ہوں گے۔

اشارہ صویں صدی عیسوی میں ایک طرف تو اردو میں شعر کہنے کا رواج بڑھا دوسری طرف اورنگ

زیب کے انتقال کے بعد عقائد کی آزادی کی فضا قائم ہوئی اور اس کا امکان ہوا کہ عزاداری کے رسوم کو ایک

اجتماعی شکل حاصل ہو اور مجلسیں صرف با اثر اسرا کی ڈیوڑھیوں کے اندر ہی منعقد نہ کی جائیں بلکہ وہ ایسے

اجتماع ہوں جن کا عام اعلان کیا گیا ہو اور جن میں چھوٹے بڑے سب شریک ہو سکیں۔ صلاح کے بعد شاہ

مبارک آباد اور مصطفیٰ خاں یک رنگ کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ بھی اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہ

خوام کے لیے لکھے گئے۔ اور جب عزاداری حوائی نوعیت اختیار کرنے لگی، مگر مگر مجلسیں منعقد ہونے لگیں

تو ایسے مرثیوں اور ایسی کتابوں کی ضرورت، دینی جنھیں عوام مجلسوں میں پڑھ سکیں۔ بارہوں اور گھروں میں



مسلمانوں نے احتجاج کیا اور لاہور میں ایک بڑے طبقہ نے حکم ماننے سے انکار کر دیا۔ بادشاہ فوج لے کر لاہور پہنچے اور حنفی علماء سے مباحثہ و مناظرہ کیا اور بالآخر اپنا حکم منوانے کے لیے شاہی توپ خانے کے افسر کو حکم دیا کہ توچیں چڑھا کر سرکشوں کو سزا دی جائے۔ اُدھر شاہی قہر و غضب سے ٹکر لینے کے لیے شاہی مسجد پر ہزاروں آدمی ڈٹ گئے۔ قریب تھا کہ گولہ باری شروع ہو جائے لیکن بعض ایرانی مدد جو بادشاہ کے مزاج میں دخل تھے سمجھا بچھا کر اسے اعتدال پر لائے اور یہ حکم عام منسوخ کر دیا گیا۔ تاریخ کے اتنے اہم واقعہ سے اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ خود بادشاہ کا ذہنی رجحان کیا تھا۔ اور اورنگ زیب کے انتقال کے بعد دہلی کی فضا کیسی تھی۔ ان حالات میں اگر باقاعدہ تعزیہ داری ہوتی ہو تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ایک قلمی بیاض ہے جس میں بعض مرثیے ایسے ہیں جو اپنی زبان کے خصوصیات کے اعتبار سے عہد اورنگ زیب کے معلوم ہوتے ہیں۔ ہندی لفظوں کے فارسی ضمائر، فارسی ترکیبوں میں ہندی کے الفاظ، اردو جملوں میں فارسی کے فعل اور حرف ربط اس کا پتہ دیتے ہیں کہ یہ مرثیے سترھویں صدی عیسوی کے نصف آخر کے ہوں گے۔

”ان مرثیوں کی زبان سے ایک طرف میر جعفر کی زبان سے اور دوسری طرف نوری سعدی اور فطرت کے اشعار کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو اس میں کوئی شک نہ رہے گا کہ یہ مرثیہ گو میر جعفر سے قدیم تر ہیں۔ غالباً گیارہویں صدی ہجری اور سترھویں صدی عیسوی کے نصف آخر میں گزرے۔ ان کے مرثیے شمالی ہند کی قدیم ترین اردو نظمیں ہیں۔“<sup>1</sup>

اس قسم کے مرثیوں میں 68 صلاح کے ہیں اور انھیں کو اس عہد کا نمائندہ سمجھنا چاہئے۔ ان میں دو مثنوی ایک مخمس اور باقی غزل یا تعصیدے کی شکل میں ہیں اور مختصر ہیں۔ ایک مرثیہ کے چند شعر یہ ہیں۔

1۔ سید مسعود حسن رضوی۔ دہلی کی مرثیہ گوئی۔ علی گڑھ سائنس یونیورسٹی، اردو جلد سوم (نور طبع)



قاری کی جگہ اردو لے ہی چکی تھی۔ اس لیے روضۃ الشہداء کے بجائے ایسی کتاب کی ضرورت محسوس ہوئی جسے عوام سمجھ سکیں اور فعلی کی کرمل کتھا وجود میں آئی۔

کرمل کتھا: 1 فضل علی سلفی نے فکری طور پر 1732ء۔ 1145ھ میں لکھی۔ اس میں بارہ مجلسیں ہیں جو قاری کی مشہور و مقبول کتاب روضۃ الشہداء کو سامنے رکھ کر آسان اردو میں لکھی گئی ہیں تاکہ جو لوگ مجلسوں میں قاری نہ جاننے کی وجہ سے روضۃ الشہداء کو سمجھ نہیں سکتے وہ بھی کرمل کتھا کی صورت میں اسے سن کر واقعات شہادت سے متاثر ہو سکیں۔ اس سے یہ بات صاف طور پر معلوم ہوتی ہے کہ اس وقت مجلسوں میں عموماً روضۃ الشہداء کے پڑھنے کا رواج تھا جسے روضۃ خوانی کہتے تھے۔

کرمل کتھا کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ان مجلسوں میں پڑھنے کے لیے لکھی گئی جو نواب شرف علی خاں کے محل میں منظم طور پر منعقد ہوتی تھیں۔ اس زمانے میں مجلسوں کا خفیہ طور پر منعقد ہونا اس لیے سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ محمد شاہ کا زمانہ ہے جب عقائد کے اظہار پر پابندیاں لگانے کی طاقت ہی شہنشاہ میں نہیں رہ گئی تھی۔ بیشتر کے صفحات میں ذکر کیا جا چکا ہے کہ اورنگ زیب کے زمانے میں بھی متعدد امرا کے یہاں بالا اعلان تعزیر داری ہوتی تھی۔ بہادر شاہ اول اور فرخ سیر کے زمانے سے کلہ مغل کے اندر بہت سے شہزادے اور بیگمات شاہی تعزیر داری کرنے لگی تھیں۔ مسکین کے مرثیوں کے اقتباسات کرمل کتھا میں موجود ہیں جو اس کا پتہ دیتے ہیں کہ وہ مشہور ہو چکے تھے۔ اس کے علاوہ درگاہ قلی خاں کا سفر نامہ اس عہد کی تعزیر داری کی نمایاں تصویر پیش کرتا ہے۔ اس سے لازمی طور پر نتیجہ نکلتا ہے کہ نواب شرف علی خاں اپنی کسی ذاتی مصلحت کی بنا پر اپنے یہاں عزاداری کا اعلان نہیں کرنا چاہتے تھے ورنہ اس وقت دہلی میں عزاداری پر کوئی پابندی نہیں تھی۔

کرمل کتھا میں روضۃ الشہداء کے جن اشعار کا فعلی نے اردو میں ترجمہ کیا ہے وہ بیشتر مثنوی کی شکل میں ہیں۔ ان کے علاوہ انھوں نے اپنے مرثیوں کے بہت سے حصے داخل کیے ہیں۔ جو مریح اور مفردہ ہیں۔ حضرت علی اکبر میدانی جنگ میں ہیں اور ماں کی حالت فعلی نے یوں دکھائی ہے۔

آنکھوں سے آنسو چلے جاتے تھے زار پھرتی تھی خمیوں میں روتی بے قرار  
جھانکے تھی دروازے پر جا بار بار کہتی تھی اس درپہ بھی کوئی دربان ہے

جو مجھ اکبر کی خبر لاوے شتاب یعنی کوٹیوں پر ہوا وہ فتح یاب  
اس کو دو زر زیور اپنا بے حساب منہ بھروں شیرینی سے ارمان ہے

لے مبارک دراکر تجھ میں سے پھیر جیوتا آوے مرا اکبر سا شیر  
تجھ کو دوں صندوق کے چھاپے ہو دلیر دل مرا یہ آرزو خواہان ہے

اس آئین میں چھیلا گر مرا بحر پھرے، تو اے آئین مجھ سی دکھا  
پلوں سے تج کوں بہاروں جا بجا تیری اب جاروب مجھ مژگان ہے

ماتا کی کیسی دل کش تصویر ہے۔ فطرتی نے جناب شہر بانو کے اس جذبات کا بیان لکھ کر مرثیے کو ایک نئی  
سمت دی ہے۔ اس جذبات نگاری میں ایسی تازگی ہے جو اس عہد کے مرثیوں میں نہیں ملتی۔ حضرت علی  
اصغر کے حال میں تو جا بجا ماں کی، ماکا ذکر آتا ہے لیکن حضرت علی اکبر کے لیے اس حالت کا بیان فطرتی کی  
جذبت سے۔ ان اشعار میں فریاد و زاری، مظلومی اور بے کسی کے پہلوؤں کو نہیں پیش کیا گیا جو اس دور کے  
مرثیوں کا عام معنوں ہے۔ اسی طرح امام حسین جب علی اصغر کو لے کر میدان میں جاتے ہیں در سوال  
آب کرتے ہیں اس کا بیان دیکھئے

ماں اس کی کئی دلوں سے اڑ بس کہ غاقہ کش ہے  
کچھ نہیں مرض لبس کوں جو کچھ ہے سو بخش ہے  
سوکھا ہے دودھ اس کا بن دودھ اب یہ غش ہے  
اس منہ چوٹا پانی اب جج اکبری ہے  
گردن ڈھلا دیا ہے ویدے پھرا دیا ہے  
جیودان دو گے اس کوں یہ رحم گسری ہے  
بیاسوں یہ منہ بیاسا اب کھول رو گیا ہے  
مرتا ہے کوئی دم میں اوم اک رقت رہا ہے

اسی طرح شہادت امام کے بعد ذوالجناح کا خیمے میں آنا اور اہل حرم کی گفتگو میں بھی واقعہ نگاری کی گئی ہے۔ یہ تسلسل اور واقعات کا بیان اصل میں اس وجہ سے ہے کہ فضلی نے یہ مرثیے مختلف شہدا کے حال کی مجلسوں میں مخصوص موقعوں پر چسپاں کرنے کے لیے لکھے ہیں۔ بیان شہادت سے ربط دینے کے لیے وہ مجبور تھے، لیکن اس مجبوری نے ان کے مرثیوں میں واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کے نئے پہلو پیدا کیے ہیں جو ان قیود سے آزاد رہنے والے مرثیہ گوئیوں کے یہاں اس دور میں نظر نہیں آتے۔

یہ محمد شاہ کا زمانہ ہے۔ اس عہد کے تمدنی حالات کی جھلک ہمیں درگاہ قلی خاں کی اس یادداشت سے ملتی ہے۔ جو انھوں نے اپنے قیام دہلی کے دوران میں لکھی ہے۔ اس میں مرثیہ خوانوں اور مرثیہ گوئیوں کا عداد حصہ ہے۔ درگاہ قلی 1115ھ - 1738ء میں دہلی پہنچے اور 1154ھ میں واپس ہوئے۔ مرثیہ گوئی کے سلسلے میں اُن کے بیان سے پتہ چلتا ہے کہ اس وقت دہلی میں بہت سے عاشور خانے تھے جن میں مجلسیں ہوتی تھیں۔ بعض جگہ مختتم کاشی اور حسن کاشی کے فارسی مرثیے پڑھے جاتے تھے اور کہیں روضۃ الشہداء فضلی کی کر بل کتھا اگرچہ اس وقت لکھی جا چکی تھی، جن مجلسوں میں درگاہ قلی شریک ہوئے یا جس جگہ ملے تھے اس میں فضلی کی مجلسیں نہیں پڑھی گئیں نہ انھوں نے اس کا کہیں تذکرہ ہی سنا ورنہ ذکر ضرور کرتے۔ اس کی وجہ خود کر بل کتھا کے دیباچہ ایسے موجود ہے کہ وہ علانیہ ہونے والی مجلسوں کے لیے نہیں لکھی گئیں۔ عزاداری میں لوگوں کو بڑا انہماک تھا چنانچہ اچھے پڑھنے والوں کی جو مجلسیں ہوتی تھیں ان میں بہت زیادہ مجمع ہوتا تھا۔ میر عبد اللہ کی مرثیہ خوانی کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔

”در ماہ محرم مقدس ہمہ جا واجب الاحرام است۔ نبوت در تعزیر

خانہائے مردم عمدہ دار دی شود بہ تقدیم مراسم عزای پر دارد۔ خلائق در اماکن

موعودہ بر یکدیگر سبقت جستہ جوم می نمایند بہ استماع افغانش ذخیرہ مطوبات

خردی بر می دارند“

قدم گاہ امیر المومنین کے سلسلے میں لکھتے ہیں (اصل عبارت کا اردو ترجمہ پیش کیا جاتا ہے)

محرم کی بارہویں حضرت خاتم آل عبا کی زیارت کا دن ہے۔ ارباب  
عزا محزون دل اور اشک بار آنکھوں سے اس مکان میں جمع ہوتے ہیں اور زیارت  
کی شرطیں پوری کرتے ہیں۔ کوئی تنفس ایسا نہیں ہوتا جو اس دن اس سعادت  
سے مشرف نہ ہو۔ سوار یوں کی کثرت اور وضع و شریف کی بھیڑ سے راستے چشم  
مور کی طرح تنگ ہو جاتے ہیں۔ اہل حرفہ اپنی دوکانیں سجاتے ہیں اور منافع  
کماتے ہیں۔ چوکی خانے میں جو ارباب ایمان کا معین مکان ہے منقبت خوان بلند  
آہنگ سے قصائد عزا پڑھتے ہیں اور آل جناب سے نجات کا پر دانہ حاصل  
کرتے ہیں۔

اس زمانے کی مرثیہ خوانی میں لحن و آہنگ کا رواج تھا اس لیے مرثیہ خوانوں کے ذکر میں ان کی  
آواز و صحنہ اور فن موسیقی سے واقفیت کا ذکر ملتا ہے۔ شیخ سلطان کے بیان میں لکھا ہے کہ اگرچہ انھوں  
نے موسیقی کی باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی پھر بھی ان کی مرثیہ خوانی لوگوں میں مقبول ہے اور اثر رکھتی  
ہے۔ مرزا ابوالہیثم کے لیے لکھا ہے کہ ان کا پڑھنا سن کر لوگ اتنا متاثر ہوتے ہیں کہ روتے روتے بیہوش  
ہو جاتے ہیں۔ چنی حجام کے طرز خواندگی کا یہ حال تھا کہ جس نے ایک بار ان سے مرثیہ سن لیا وہ زندگی بھر  
اس بیان درد کو بھلا نہیں سکتا۔ میر عبد اللہ مرثیہ خوانوں میں سب سے نمایاں معلوم ہوتے ہیں۔ ان کا بیان  
سب سے لمبا ہے۔ محرم کے مہینے کو چھوڑ کر سال بھر لوگ ان سے مرثیہ خوانی سیکھنے آیا کرتے تھے اور ان کے  
مکان پر نوجوانوں کی بھیڑ رہتی تھی۔ کلاؤنت اور قوال بھی ان کے سامنے زانوئے ادب تہ کرتے تھے۔ انھیں  
کے بیان میں پڑھنے والوں کا ذکر بھی ہے۔ جنھیں باز دیا جواب دینے والا کہا جاسکتا ہے۔

اس وقت کے مرثیہ گوئیوں میں درگاہ قلی نے پیر لطف علی خاں، ندیم، مسکین، حزیں اور غمگین کا ذکر  
کیا ہے جو یا تو صرف مرثیہ کہتے تھے یا پھر اسی صنف میں طبع آزمائی کرتے تھے اور مرثیہ گوئی حیثیت سے  
دلی میں مشہور تھے۔ ان پانچ مرثیہ گوئیوں میں انھوں نے سب سے زیادہ تعریف مسکین، حزیں اور غمگین کی  
لکھی ہے جس کا اردو ترجمہ ہم یہاں پیش کرتے ہیں:



مسکین، حزیں اور غمگین تینوں بھائی ہیں جو مرثیہ گوئی میں پوری مہارت رکھتے ہیں۔ سارے شہر میں ان کے کلام کی شہرت ہے اور واقعی تینوں بہت اچھے مرثیے کہتے ہیں اور غم انگیز الفاظ اور درد و حسرت کے مضامین ایجاد کرتے ہیں۔ مرثیہ پڑھنے والوں کی ان کی طرف بہت رغبت ہے۔ ان کے اشعار کے مسودے تلاش سے حاصل کرتے ہیں اور اپنے ساتھیوں میں اس پر فخر کرتے ہیں۔ ان عزیزوں کے کلام میں نئے انداز اور نادر مضامین نظر آتے ہیں۔ چونکہ اپنے کلام میں عزا کا حق ادا کرتے ہیں اور اہل بیت صمیمین و طاہرین سے ان کے غلو ص سے سب آگاہ ہیں لوگوں نے ان کی ضرورت زندگی کی ذمہ داریاں اٹھا رکھی ہیں اور انھیں فکر مدح اہل بیت کے علاوہ اور کوئی فکر نہیں کرنے دیتے۔ ان کے مرثیے بن کر اہل عزا پر ایسا رنج و الم طاری ہوتا ہے جو نہ روضۃ الشہداء سے ممکن ہے نہ وقائع متبل سے۔“ ۱۔

## مسکین

افسوس ہے کہ ان تینوں بھائیوں میں صرف مسکین کا کلام ہمیں ملا ہے۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کی بیاض میں غمگین کا ایک مرثیہ ترجیح بند مسدس کی شکل میں ہے۔ درگاہ قلی نے تو تینوں بھائیوں کی یکساں تعریف کی ہے لیکن ان تینوں بھائیوں میں مسکین زیادہ مشہور معلوم ہوتے ہیں۔ سودا کے ایک قصیدے میں بھی مسکین کی مرثیہ گوئی کی طرف اشارہ ہے۔ قدرت اللہ شوق، کریم الدین اور دوسرے تذکرہ نگاروں نے بھی مسکین کا ترجمہ دیا ہے۔ گلشن سخن میں ان کا نام میر عبد اللہ درج ہے۔ ۲ اگر یہ صحیح ہو تو ہو سکتا ہے کہ درگاہ قلی نے اپنے سفر نامے میں میر عبد اللہ کی مرثیہ خوانی کا جو ذکر کیا ہے وہ انھیں کا ذکر

۱۔ درگاہ قلی سالار جنگ۔ حالات سفر دہلی (قلمی) ص ۱۱۱

۲۔ گلشن سخن ص ۲۴۴



ہو اور اس طرح اُن کا تذکرہ مکرر ہو گیا ہو۔ گارساں دی تاسی نے مسکین کے مرثیوں کا فرانسیسی میں ترجمہ کر کے ایک ضخیم جلد میں 1845ء میں شائع کیا تھا۔ پروفیسر اقصیٰ حسین کو اس کا ایک نسخہ اپنے سفر یورپ میں لندن کے ایک کتب فروش کے یہاں 1953ء میں نظر آیا تھا۔ ان کے ایک مرثیے کو ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے اپنی بیاض ہندی میں شامل کیا تھا جسے محمد عتیق نے ”گلکرسٹ اور اس کا عہد“ میں شائع کیا ہے۔ اشپرنگر نے ن کے مرثیوں کے دو مجموعوں کا ذکر کیا ہے جن میں تقریباً ساڑھے سات ہزار ابیات تھے۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ان کے 75 مرثیے ہیں جن میں سات منفردہ، تین مخمس اور 64 مریخ ہیں ان کے علاوہ کتب خانہ سالار جنگ اور متعدد قلمی پانچوں میں بھی مسکین کے مرثیے ملتے ہیں۔ ان اعداد سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے کئی سو مرثیے کہے جس نے تمام عمر مرثیہ کے عداد کسی اور صنف کی طرف توجہ نہ کی ہو اس کے مرثیوں کی اتنی تعداد ہونا بعید از قیاس نہیں۔

مسکین کی پیدائش اور وفات کی تاریخیں معلوم نہیں۔ کسی تذکرہ نگار نے ان کی عمر کی طرف بھی کوئی اشارہ نہیں کیا۔ چوں کہ کربل کتھ کی تیاری کے وقت مرثیہ گو کی حیثیت سے ان کی شہرت ہو چکی تھی۔ اس بنا پر اٹھارہویں صدی عیسوی کے نصف اول کو اُن کے عروج کا زمانہ قرار دینا مناسب ہے۔

مسکین اپنے عہد کے سب سے نمایاں مرثیہ گو ہیں۔ صلاح اور ان کے معاصرین قربان علی، خادم، کلیم وغیرہ کے مرثیے بیشتر غزل کی صورت میں ہیں۔ جن میں تسلسل نہیں۔ اس کے علاوہ ان کی زبان میں فارسی کا بہت زیادہ اثر ہے۔ مسکین کے مرثیے ان کے مقابلے میں بہت رواں ہیں۔ مسلسل واقعات کا بیان بھی ہے۔ مگر ان بیانات کی نوعیت مختلف ہے۔ بعض مرثیوں میں شروع سے آخر تک سلسلے سے بیان کیا گیا ہے بعض میں متعدد بندوں کے ایسے ٹکڑے ہیں جن میں کسی واقعہ کا مربوط بیان ہے۔ جناب شہر بانو کی فریاد کا ایک حصہ پیش کیا جاتا ہے۔

جدھر اس کے شوہر کی کافی تھی گردن      گلا کاٹ جنگل میں تھے ڈال گئے تن  
ذرا سراد پر لے کے کرتے کا دامن      دکھا کر پھن پیر بن تب پکاری

کہ اے شاہ تک اپنے گھر کی خبر لے      سروں کی خبر لے چدر کی خبر لے  
جلے گھر کی اجڑے گھر کی خبر لے      ذرا دیکھ کیا ہے مری بے وقاری

ابھی سامنے لوتھ تیری پڑی ہے      ابھی میں مجھ اوپر یہ سختی نئی ہے  
سراوڑ میں چادر مری لوٹ لی ہے      اجڑا ہے گھر سب بہ خواری وزاری

مراثر یہ اس نہایت کو یونچا      کہ گھر میں نکلے سر میں مجھ کو نکلا  
اب آگے نہیں جانتی کیا ہوئے گا      مرے قید پڑنے کی ہوئی ہے تیاری

ان مرثیوں میں زیادہ ترین کے مضامین نظم کیے گئے ہیں۔ رخصت اور شہادت کا ذکر بھی ہے تو ان  
میں مظلومی کی کیفیت کو زیادہ نمایاں کیا گیا ہے۔ اسی سے سننے والے دردِ عالم سے بے چین ہواٹھتے ہوں گے۔  
ایک دوسرے مرثیہ میں حضرت علی اصغر کی شہادت کا بیان دیکھتے

روتے ہوئے اصغر کو لیا گود میں سرور      مرتا ہوا اس قوم کو دکھلایا لے جا کر  
پانی تو کہاں ملا تھا غیر از دمِ غنجر      اک تیر جو مارا بچے پیاسے کے گلے پر  
گردن سوں چلی دونوں طرف خون کی نالی

اس واسطے جو موانہ جانے اسے لے      ہاتھ اپنے سے اصغر کا لہو پونچھتا بابا  
پیٹھ اس کی تھپکتا ہوا اور دیتا دلاسا      بچے کی طرف مصیبت سر کو ہلاتا

گھر لے چلا لیکن نہ چھپی لعل کی لالی

لٹاں کے کلیجے کے اوپر یہ چھپی سی جل گئی      جیوں گود لیا بچے کی گردن وہیں ڈھل گئی  
دیکھا کہ بچہ مر گیا جان اس کی نکل گئی      یکبار جگر پھٹ گیا اور آتما جل گئی

جب تک ہو سکا سر کے اوپر خاک اڑالی

مسکین کے مرے ایسے بھی ہیں جن میں مریح کے چار مصرعے اردو کے ہیں اور دو فارسی کے، کبھی ان کی بحر وہی ہوتی ہے اور کبھی بیت کے مصرعوں کی بحر الگ ہوتی ہے۔

تھا مصلے بچایا جس جا پر      کہا اس وقت ہے یہ میرا گھر  
نقش سجدوں کے کرلوں اس پر      پھر کہاں گھر کہاں یہ تدبیرات  
ہر کہ آمد عمارتے لوساخت  
رفت و منزل بدیگے پردہخت

چوں کہ مسکین کے زمانے میں مرثیوں کو لٹن سے پڑھے کا رواج تھا اور ان میں موسیقی کے اصولوں کی پابندی کی جاتی تھی اس لیے ان کے بعض مرثیے خاص طور پر سی مقصد سے لکھے گئے ہیں۔ سالار جنگ کے کتب خانے میں مسکین کے بعض مرثیوں پر وہ حشیں بھی لکھی ہوئی ہیں جن میں انھیں پڑھا جانا چاہئے۔  
مرثیہ مقام پورہ۔

جب کہ قاسم نے بہمن گلے میں شہانہ باگا      باندھ سرسہرا چلایا اپنے شب کا جاگا  
موت کی آنکھ میں کیا خوب یہ نوٹ لاگا      ہو کے خوش وقت لگی کہنے بدھدا گاگا

یہ شہادت کی تمہیں آن مبارک باشد  
شادی مرگ سری جان مبارک باشد

مرثیہ در راگنی پرچ:

باپ سے اپنے اکبر شہ نے رن کی جور خست پائی ہے      گھوڑے پر اب زین ہوتا ہے سواری منگوائی ہے  
پیک کی صورت بن کے قضا اب گھر سے لینے آئی ہے      پھاڑ گریاں ماں نے اپنا پوشاک اسے پہنائی ہے

مسکین کے چند مرثیوں کے بتدائی بند ایسے ہیں جنہیں تمہید کہا جاسکتا ہے۔ قصیدے کی تشبیہ کی طرح اس میں ایسی باتوں کا ذکر ہے جسے واقعہ کر بلا سے براہ رات مربوط نہیں کہا جاسکتا بلکہ شاعر ان مضامین کا سلسلہ بحر واقعات کر بلا سے چلاتا ہے۔ مثل

یہ عاشورا نہیں کہتا کہ مجھ کو دیکھ زرد دیکھو  
دیا عشرے کا غم پی جاو عشرت کا اثر دیکھو  
یہ کہتا ہے کہ جس دم میری ابرویک نظر دیکھو  
رخ لب تشکان دیکھو دیا چشمان تر دیکھو

دیا الماس دیکھو تو حسن کا در دیاد آوے  
کلیجہ اس کا نکلے ہوتا معنی اپنے بتلاوے  
صفر کا حادثہ ماہ محرم میں جتا جاوے  
کہ پہلے دل پکڑتا ہوں یہ ہے میرا اثر دیکھو

یہ وہ پندخوں مہینہ ہے کہ اُس سبط نبی اوپر  
چلیں تیغیں بدن پر چھاتی اوپر پر چھیاں حمد مر  
دن میں تیر بازوچ کھیرا حلق پر خنجر  
کو ایسی کو سنگن کا دامن اس لو ہو میں تر دیکھو

## محبت

محبت مسکین کے کم عمر معاصرین میں وہ ممتاز مرثیہ گو ہیں جنہوں نے اسے فنی طور پر ترقی دینے کی کوشش کی۔ اپنی زندگی کا بیشتر حصہ مرثیہ گوئی کے لیے وقف کیا۔ ان کے حالات سے بیشتر تذکرے خالی ہیں۔ محبت کے مرثیے کافی تعداد میں ابواب و ابیات اردو اور کتب خانہ سالار جنگ میں ہیں۔ ان کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ کے مروجہ انداز کے علاوہ انہوں نے مریخ میں بیت جوڑنے کی طرف خاص توجہ کی۔ اگرچہ مسکین کے یہاں بھی اس کی مثال مل جاتی ہے لیکن محبت نے صرف برج بھات یا فارسی کے ابیات نہیں جوڑے بلکہ اردو کی بیت بھی جوڑی ہے اور اس طرح مسدس کی طرف قدم اٹھایا ہے۔

موت نے کی عرض سرور اذالہ جناح تیار ہے  
سرکٹنے اب چلورن میں تمہاری بار ہے  
تب کہا شہ نے سیکڑ سوئی یا ہشید ہے  
اڈ مل لے بیکسواب ہے جدائی کی گھڑی

ملتا ہے یہ آخری کر لے مجھ سے جین  
کل روئے گی لاڈلی کر کے ہائے حسین

باپ کی لے کر بلا پوچھی سیکند آہ مار      آج کیا ہے مل گلے سب کے جو ہوتے ہو سوار  
نہ ہی کوئی پیدل جلو میں نہ ہی پیچھے کوئی سوار      کہاں چلی ہے تجھ نی زادے کی اسواری چڑھی

آج اکیلے جاو مت اے رن کے مہمان  
باہر ظالم ہیں کھڑے لینے تری جان

حضرت قاسم کے مرچھے میں ہندستان کی مروجہ رسموں کو واقعات کر بلا سے ملا کر محبت نے بڑی خوبی  
سے اس واقعہ کے درد انگیز پہلو ابھارے ہیں۔ دکن میں اس قسم کی مثالیں تو نظر آتی ہیں۔ لیکن شمالی  
ہندستان میں محبت نے اس میدان میں قدم رکھ کر تاثیر کی دولت اپنائی ہے۔

غمگین ہو چڑھا بیٹھے یہ کس کا بتا ہے      نوبت بجی ماتم کی یہ کیوں سہرا کھلا ہے  
یہ کیا ہے دولہا کہ کفن سر پہ بندھا ہے      دولہن کے چلا گھر کو اب گور چلا ہے

موت مشاطہ ساتھ ہے لینے والی جان  
قاسم اب دن بیاہ کے چلے ہیں قبرستان

دیکھو یہ عجب شادی ہے جو سارے براتی      جاتے ہیں چلے سر پہ اڑاتے ہوئے مائی  
اور اس بنے کی ہے کھڑی بیٹی جھاتی      کہتی ہے بتا مرنے کو سرگشت چڑھا ہے

ہوتا گھر میں بیاہ کے فہم کاہائے رسوم  
اس دولہے کے کام میں ماتم کی ہے دھوم

جب قاسم لوشہ کی گئی رن پہ سواری      تھا وقت دھنکتے وہیں موت پکاری  
ہے ابن حسن آج ترے مرنے کی بادی      جی لینے ترا شام کا لشکر یہ کھڑا ہے

لہو کی مہندی ہاتھ کو لگاؤ دولہے آج  
اس جنگل میں سور ہو کفن کو ہو محتاج



اشعار ہوں مدی عیسوی کے دوسرے نصف میں دہلی کے مرثیہ گوئیوں میں مصطفیٰ خاں بکرنک، قیام الدین قائم، مرزا ہوشدار، عاصمی، محمد تقی تقی اشرف الدولہ وغیرہ کے مرثیے مختلف کتب خانوں اور ذخیروں میں نظر آئے لیکن دہلوی مرثیے کے اس سرسری جائزے میں ان کے ذکر کی ضرورت نہیں۔ البتہ سودا اور میر کے مرثیوں پر تبصرہ کرنا ضروری ہے۔ اس لیے نہیں کہ یہ اردو ادب کی تاریخ میں اپنے قصیدوں، غزلوں اور مثنویوں کی وجہ سے بہت بلند درجہ رکھتے ہیں بلکہ اس لیے کہ مرثیہ گوئی کے میدان میں بھی انھوں نے اپنے کونائیاں اور اپنی شعری صلاحیتوں سے اس صنف کو بلندی اور وقار عطا کیا ہے انھوں نے حصول ثواب اور گریہ معوام کو مرثیہ گوئی کا مقصد نہیں رکھا بلکہ اس کی ادبی اہمیت پر نگاہ ڈالی اور شاعرانہ سوشل فینوں اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے لیے اس صنف کی راہ ہموار کی۔ ان دونوں شعرا کے مرثیوں میں ایسے اشارے ملتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے بیشتر مرثیے عمر کے آخری حصے میں لکھے۔ یہ زمانہ ان کا چوں کہ لکھنؤ میں گزرا ہے۔ اس لیے ان کا ذکر لکھنؤی مرثیہ گوئیوں کے ساتھ بھی کیا جاسکتا ہے لیکن ان مرثیوں کا عام انداز چوں کہ دہلوی مرثیوں کا ہے اور انھوں نے اپنی ذہنی کیفیت کی بیشتر منزلیں دہلی ہی میں طے کیں اس لیے ان کا ذکر ہم دہلی کے مرثیہ گوئیوں ہی کے ساتھ کرنا مناسب سمجھتے ہیں۔

## سودا

سودا کے کلیات میں ان کے مرثیوں کی تعداد بہتر 72 ہے<sup>1</sup> جن میں چھ چھ مفرد، مسدس اور مخمس ہیں، چھ متفرق شکلوں میں ہیں اور 48 مریع۔ ان کے علاوہ 12 سلام ہیں۔ یہ تعداد خود ہی بتاتی ہے کہ مرثیہ گوئی سودا کے لیے رسمی، تفریحی یا ضمنی حیثیت نہیں رکھتی تھی۔ نہ انھوں نے محض اعتقاد اس کی طرف توجہ کی، ان کے رسالے سبیل ہدایت سے بھی فن مرثیہ گوئی پر ان کی توجہ اور سنجیدگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

<sup>1</sup> سودا کے مطلوبہ کلیات میں ان کے مرثیوں کے ساتھ ان کے خاص شاگرد مہربان کے مرثیے بھی شامل ہو گئے ہیں۔

”نخنی نہ رہے کہ عرصہ چالیس برس کا ہوا ہے کہ گوہر خن، عاصی، ذیب  
 گوش اہل ہنر ہوا ہے اس مدت میں مشکل کوئی دقیقہ نخنی کا نام رہا ہے اور سد مرغ  
 معنی عرش آشیاں گرفتار دام رہا ہے۔۔۔ لیکن مشکل ترین و قانع طریق مرثیے  
 کا معلوم کیا کہ مضمون واحد کو ہزار رنگ میں ربط معنی سے دیا۔ چنانچہ اس کام میں  
 محشم سا کونے عز قبول نہیں پایا ہے۔۔۔ پس لازم ہے کہ مرتبہ در نظر رکھ کر  
 مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریہ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے۔“

اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ گوئی اس عہد میں عام ہو جانے کے باوجود محشم کاشی کا فارسی  
 مرثیہ سب سے مقبول تھا۔ اور اردو میں اس صنف کی ادبی اہمیت کا احساس پیدا ہو چلا تھا۔ سودا جیسے قادر الکلام  
 شاعر کو چالیس برس کی مشق خن کے بعد بھی مرثیہ اپنے مختلف تقاضوں اور خصوصیات کی بنا پر مشکل ترین  
 فن نظر آیا جس سے عہد ویر آہونے کی انھوں نے پوری کوشش کی۔

مرثیہ اس عہد میں بھی تجرباتی دور سے گزر رہا تھا۔ سودا کے مرثیوں پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی اندازہ  
 ہو جاتا ہے کہ انھوں نے ہیئت اور مواد میں بہت سے تجربے کیے۔ سماج کے تانے بانے میں اس کی جڑیں  
 تلاش کیں اور ایک ہوشیار صنم کی مانند اسے طرح طرح کے سانچوں میں ڈھالا۔ موضوع کے اعتبار سے  
 جناب قاسم کی شادی سب سے زیادہ ان کی توجہ کا مرکز بنی ہے۔ چاہے مرثیوں میں اس کی طرف اشدوں کے  
 علاوہ مندرجہ ذیل مرثیے پورے کے پورے اسی کے متعلق ہیں۔

- 1۔ یارو ستم نویہ سنو چرخ کہن کا۔۔۔ (مرثیہ)
- 2۔ نئی یہ شادی بیاہ کی کس کے تو نے فلک اٹھائی ہے (")
- 3۔ کہا یہ دل کو میں راضی ہے کیوں تو چشم پر نم سے (مخمس)
- 4۔ جہان بھرے اے ہنرے قاسم، ہنری گھر میں رووے۔۔۔ (مستز)
- 5۔ کیا کروں شادی قاسم کا میں احوال رقم۔۔۔ (")
- 6۔ بنے قاسم کو مہندی لگانے کی تہ دی فرصت۔۔۔ (مرثیہ)
- 7۔ کس دن اس شادی نے پایا تھا قرار۔۔۔ (")

ہ۔ کہوں کس سے فلک کی بے وقائی۔۔۔ (۴)

ان مرثیوں میں شادی کی خالص ہندوستانی رسموں کی رعایتیں مد نظر رکھ کر شہادت جناب قاسم کا بیان سودا نے اس طرح کیا ہے کہ ان میں بڑا درد پیدا ہو گیا ہے۔ لکن دھرتا، منڈپ چھانا، مہندی، سماجی، برات، جلوہ، شربت پلائی، آرسی، مصحف وغیرہ جیسی اجتماعی سرسرت و شادمانی کی تقریبوں کا بیان جب موت کے پہلو بہ پہلو کیا جائے تو جو لوگ ان رسموں اور ان کے پس منظر کی مرادوں آرزوؤں اور اربابوں سے جذباتی طور پر وابستہ ہوتے ہیں ان کے سینے پر وہ بیانات چھری اور کٹاری کی طرح لگتے ہیں۔ برات آنے کا سماں دیکھئے یہ کیسی زالی برات ہے:

غم دل پہ خلافت کے عوض منڈوے کے چھایا

سرش کا جگہ تیل کے میزے پہ چڑھایا

دولہن کو بدل جوڑے کے رخصتہ پنھایا

ہے خلعت نوشہ کے لیے فکر کنن کا

آرائش اب اس بیاہ کی میں کیا کروں اظہار

کس طرح تھی وہ چشم خلافت میں نمودار

ہرزخی کی واں گھاٹ تھی اک تجھ مگل زار

ہر لوتھ پہ چادر تھی گویا رشک چمن کا

شہادت کے واقعات اور حالات سے شادی کی رسموں کی ایک ایک تفصیل کی مطابقت جذبات کے ان

دیکھے تاروں کو اس طرح چھیڑتی ہے کہ دل پر اندر دھڑکا ہوا ہے۔ ایک دوسرے مرے میں بھی

یہی بیان دوسرے انداز سے کیا ہے۔ موضوع کی یکسانی کے باوجود ان کے یہاں بیان کا تنوع قائم رہتا

ہے۔ اسی کو سودا نے مضمون واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط دینا کہا ہے:

جلوے کی رات اوروں کے گھر میں ہنس ہنس دولہن سنواریں ہیں

ناک سے نٹھ مانتے سے پٹھاپاں رورو کے اتاریں ہیں

دولہا کے کلمہ اوپر دیکھو سبھی لہو کی دھاریں ہیں

جوں سگفتی کر چاک گریباں خلعت بر میں پنہاں ہے  
اب تک دیکھا ہے یہ کسی نے بیاہ کی شادی کا معمول

یاں جو پھل ہیں سو جدھر کے پھول جو ہیں دلہا کے پھول  
صندل کی جاہر سحر من نے منہ اپنے تلی ہے دھول

ہاروں کے بدلے اب ہر اک زنجیر پہن کر آئی ہے

☆☆

کیا کروں شادی قاسم کا میں احوال رقم واسطے دیکھنے کے آرسی مصحف حس دم  
بیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوش نے قدم گائے تقدیر و قضا نے یہ بدعاوے باہم

قاسم مرگ جوانانہ مبارک باشد

جلوۂ شمع بہ پروانہ مہلک باشد

واقعات کر بلا، شہادت حضرت قاسم اور ہندوستانی شادی کی رسموں میں مطابقت اور موارد نہ کرنا سودا کی  
جدت نہیں ان سے پہلے بھی ایسے نمونے ملنے میں لیکن سودا نے اس کو بڑی ترقی دی۔ رسموں کی تحصیل  
بڑھائی۔ اپنی سماجی زندگی کا عکس گہرا کیا، مختلف پہلو نکالے اور مرثیوں کے لیے ایسی دھنیں اختیار کیں جن  
میں بعض شادی کے گانوں کے لیے مخصوص ہیں۔ محرم میں یہ مرثیے تابا نہیں دھنوں میں پڑھتے بھی  
جاتے ہوں۔ ایسی صورت میں سننے والے مجمع کی کیا حالت ہوتی ہوگی۔ اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے ایک دہرہ  
بند مسدس مرثیہ واندہ قاسم کے جن پر مشتمل ہے جس کی نوعیت ایسی ہی ہے۔

شادی کے سلازے کے علاوہ سودا نے مرثیوں میں اور ریختوں کا خیال رکھا ہے۔ سلازے میں شاعر کو  
سوچ سوچ کر مضامین پیدا کرنے کی بڑی گنجائش ہوتی ہے جس سے اس کی مضمون آفرینی کی داوہتی ہے اور  
جدت ادا کے پہلو نکلتے ہیں۔ قصائد کی شبیہوں میں سودا کی اس صلاحیت کی طرف دیکھیں گے۔ یہ  
میں نگران کے مرثیوں کے اس پسو پر توجہ نہیں کی گئی۔ حالانکہ ان میں بھی اس کی جہی متاثر ہے۔

نین سے زمر سے نیند یسی گئی الم سے کہ پھر نہ آئی  
 کہانی کہہ کہہ کے طوطی ہاری، تھکا ہے ہڈی بھی دے ہنکارے  
 تمام سرد آج پانوٹیکے کھڑے ہوئے آہ بھر رہے ہیں  
 ٹپک کے اورنگ اپنی پگڑی بربند سر ہو گئے ہیں سارے  
 یہ رنگ تالے کا ہے الم سے ہر ایک بلبل کا شاخ اوپر  
 کسی کی جس طرح نعش اوپر کھڑا ہو نوحہ کرے پکارے  
 کوئی یہ سوچے تو یار دوسو سن کی نیلی کسوت کا کیا ہے موجب  
 سب اس آشفگی سنیل کا دل میں اپنے کوئی بچارے  
 ما کے مائی میں جیسے پانی لحد کے بھرنے کو سانتے ہیں  
 چمن میں رورو کے رات شبنم اسی طرح سے کرے ہے کارے  
 بندھی ہے زمر کی ٹنگلی یوں طرف ہزارے کے ہر چمن میں  
 کہ لوتھ جس طرح خون ناحق کی ہو کے حیراں کوئی نہارے  
 ادھر جو دیکھو تو صحن گلشن میں ڈھلڑ مار آبشار رودیں  
 ادھر کٹاری سے موج جو کہ حباب ہر ایک پیٹ مارے  
 ان اشعار سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ سودا نے اس سرچے میں حسن تعلیل کی مدد سے چمن کی ایک ایک  
 چیز پر عم حسین کا اثر دکھا کر قدرت کلام اور طباطبائی کا کیسا مظاہرہ کیا ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں میں بھی غم و  
 الم کی فضا برقرار رکھی ہے جس سے پوری نظم کا تاثر کامیاب ہے۔  
 واقعات کر بلا میں یوں تو سب ہی واقعے دردناک ہیں لیکن چھ مہینے کے بچے علی اصغر کی شہادت اکثر  
 دلوں کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ اس کی بے زبانی، معصومیت، بھولا پن اور تین دن کی پیاس میں پانی  
 کے لیے صرف ہونٹوں پر زبان نکال دینے کے تصور پر اسے رے شعبہ سے حیر سے ہلاک کر دینا بڑی  
 بے دردی ہے۔ سودا نے دد مرثیے خاص اس موضوع پر لکھے ہیں ان میں مامتا کا نفسیاتی نکتہ پوش نظر رکھ کر  
 انہوں نے معصوم بچے کی ماں کی زبانی اس کی شہادت کا بیان کیا ہے۔ اور گمریلو زندگی کے مخصوص اشاروں



سے درد کے پہلو پیدا کیے ہیں۔

مانہ سر ہانے شام سے اس کے رکھتی تھی میں صبح تک

اس خطرے سے شاید گردن نیچے پر سے جائے اٹھک

یوں نہ ہوا سونے میں اس کے میرے پلک سے لاگے پلک

ہے ہے درد ادائے دریغ سو بچاؤں مر گئے لو

☆☆☆

یاد آوے گا کرتا اس کا جب کچھ بیٹھ کے سیوں گی

خاطر میں لاپیس میں اس کی گھونٹ لہو کے پیوں گی

جلتی رہوں گی غم سے نس دن اب تک میں جیوں گی

ہے ہے درد ادائے دریغ داغ جگر پر دھر گئے لو

دوسرے مرچے میں لوری نے ایک خاص بات پیدا کر دی ہے۔ ماں کی مامتا کی تصویر کشی کے لیے غائب

لوری سے بڑھ کر کوئی اور شکل نہیں۔ جب ماں اپنے بچے کو گود میں لے کر سلاتی ہے اس وقت س کی ساری

محبت، اس کی مراویں، اس کے ارمان دل و دماغ پر حاوی ہوتے ہیں۔ اسی لیے لوری کے بول اور نئے میں اس کا

پیار، اس کی جاں سپاری اور اس کے ایثار کا وہ اصول خزانہ جھلکے لگتا ہے جو دنیا میں سب کو ہمیشہ اور یکساں

مدت کے لیے نہیں ملتا۔

جناب قاسم اور حضرت علی اصغر کے علاوہ اور شہداء کے حال میں بھی سودا نے پورے پورے مرچے

لکھے ہیں۔ ہر ان مسلم کے حال کا مرثیہ اس طری شروع ہوتا ہے

دیکھ کر صبح کو میں مضطرب الحال نسیم      پوچھا کیوں ڈھونڈتی ہے آج تو یہ ہفت اکلم

تو نے مسلم کے سنے ہو دیں گے دوستے جو نسیم      ایک کا نام محمد تھا دوم ابراہیم

اس کا علاوہ ”فلک نے کربلا میں امیر جسم ظلم کا چھلایا“ میں حضرت عباس کی شہادت کا بیان ہے۔ ن کا

میدان جنگ میں جانے کی اجازت طلب کرنا، رخصت ہونا، جنگ کر کے دریا پر پہنچنا، مشک بھر کر خود پانی پینے

کے ارادہ سے چلو میں بھرنا اور پھینک دینا، نرغہ، اندام میں پڑ کر جنگ کرنا، باری باری ان کے ہاتھ کٹنا،  
 مشکیزے پر تیر لگنا، زخموں کی کثرت سے زمین پر آنا، امام حسین کا بھائی کی آواز سن کر میدان میں پہنچنا، اس  
 طرح بیان کیا گیا ہے کہ مرچے کے وہ تمام اجزاء آگئے ہیں جو لکھنؤ میں اس کے عناصر قرار پائے۔ فرق ہے تو  
 اتنا کہ یہاں سودا نے مربع کی شکل اور اختصار مد نظر رکھا ہے صحیح اندازہ تو طویل اقتباس سے ہی ہو سکتا ہے  
 جو یہاں ممکن نہیں جگہ جگہ سے کچھ بند لکھے جاتے ہیں۔

اجازت طلب کرنا

طلب کی رخصت آجھائی سے کر میداں کی تیاری

کیا عرض اب جسے چاہو اسے سوہنہ علم داری

یہی آئی ہے دل میں لہر سن عورات کی ذاری

دیا سریا تو میں دریا پہ جا یا مشک بھر لایا

میدان میں آنا۔

چلا عباس جب قریوس زیں پر مشک کو دھر کر

تو لائے روہہ میداں کا نر اس کے قصد پر اکثر

رکھا جس نے قدم تک آکے اپنا چھوڑ کر لشکر

جہنم کو اسے دو ہیں اجل کے ہاتھ بھجوا

جنگ

نہ مانا جب تو پیشا فوج میں وہ افشع عالم

لگی تب صف بہ صف لشکر کی ہونے درہم برہم

جدھر کو رخ کیا کشتوں کے پٹے داں ہوئے اسدم

ادھر خوں کے بے نالے جدھر اس کا پڑا سلیا

☆☆☆

کہوں کیا جس طرح چھایا تھا ابر آہن کا اس جا پر

سناں پر تنج سے تھی پڑی اور تنج پر خنجر

نہ جانے آہ وادلا کہ اس میں کن نے داں آکر

حوالے تنج کی اس کے کہ دست چپ لٹک آیا

سودا کی طبیعت ہمہ گیر تھی۔ انہوں نے مرثیہ گوئی میں کسی مقرر راستے پر چلنا پسند نہیں کیا۔ بلکہ اس صنف کو ادبی حیثیت دینے کے لیے مختلف راستوں میں اس کے بڑھنے اور پھیلنے کے امکانات پر غور کیا اور اپنی ذہانت و جودت فکر سے نئے نئے پہلو نکالے۔ جن کو بعد کے شعرا نے ترقی دی۔ ان کی حالت کم و بیش ایسے آدمی کی ہے جو کسی غیر آباد جزیرے میں پہنچ کر ہر طرف دوڑتا، ہر زمین کو آزماتا، ہر درخت کو دیکھتا نظر آئے تاکہ مختلف تجربوں سے بعد کے آنے والوں کو اس سر زمین کی واضح صلاحیتوں کا علم ہو جائے اور وہ اپنی ضرورتوں کے پیش نظر ان کا مناسب معرف کر سکیں۔ اس مختصر جائزے میں سودا کے مرثیوں پر تفصیل سے لکھنا ممکن نہیں حقیقت یہ ہے کہ ان کا تقریباً ہر مرثیہ ایک نہ ایک نیا پہلو رکھتا ہے۔ کسی میں سوال و جواب ہیں، کسی میں نیچر کی زبانی، کہیں کسی غیر متعلق آدمی کی طرف سے واقعہ کر بلا کا بیان ہے ایک مرثیے میں امام حسین شہادت کے لیے روانہ ہوتے ہوئے وصیت کرتے ہیں دوسرے میں امام حسین کو میدان جنگ میں جانے کے وقت ان کی بیوی انہیں روک کر بین کرتی ہیں۔ ایک اور جگہ ان حالات کا بیان ہے جب بعد شہادت اہل حرم مدینے واپس جائیں گے تو وہاں کے لوگ کیا کہیں گے وغیرہ وغیرہ۔

سودا کو اس کا احساس تھا کہ مرثیے کا تعلق عوامی زندگی سے ہے۔ اس سے سننے والے غیر تعلیم یافتہ بھی ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ سودا جو قصیدوں میں اتنی مشکل زبان استعمال کرتے ہیں مرثیوں میں مغلط اور مشکل الفاظ سے حتی الوسع اجتناب ہی نہیں کرتے بلکہ ان میں وہ برج بھاشا اور عوامی بول چال کے ایسے الفاظ بکثرت استعمال کرتے ہیں جو شاعری کے دوسرے اصناف میں نایاب ہیں۔ وہ مرثیے کی ادبی سطح اٹھانا ضرور چاہتے ہیں لیکن اس ترقی میں وہ اسے ان عوام سے الگ کرنا نہیں چاہتے جن پر اس صنف کی ترقی کا انحصار ہے۔ ایک مرثیہ تو انہوں نے پورا پنجابی میں لکھا ہے۔ اس کے علاوہ متعدد مرثیے برج بھاشا کے مسرعوں سے دہرہ بند کیے ہیں۔ وہ یہ نفسیاتی حقیقت جانتے ہیں کہ عوام اسی چیز کو اپنائیں گے جس میں ان کی اپنی روزمرہ زندگی کی جھلک ملے اور جس کے واقعات و کردار ان کی اپنی فضا و ماحول سے مطابقت رکھتے ہوں۔ یہ

بات انہوں نے مرثیوں کے بحر وں اور الفاظ کے انتخاب میں بھی مد نظر رکھی ہے کہ عوامی گیتوں کی لے پر قرار رہے۔ مثالوں کا تو موقع نہیں صرف چند مرثیوں کے مطلعوں ہی سے اس کا اندازہ کیجئے۔

1۔ بانو کہتی تھیں کہ دن کا قصد مت کر سائیاں

2۔ چمن میں آئی ہے کیسی یہ رُت مرے نین سے کوئی نہارے

3۔ چلو بھرے لے بھرے قاسم بھری گھر میں رو دے

4۔ کہتی ہے بانو پیٹ کے سر کو اصغر میرا ہر گئے لو

5۔ سن لو محباں نس دن جگ کے خون نین سے جاری ہے

6۔ سمیت از اقربا بن میں بلا کے کس کا باسا ہے

7۔ ماں اصغر کی دن اور رین

8۔ کاسیں کہئے بات کون سن کے بوجھے۔

## میر تقی میر

میر نے مرعے، مسدس، مریع، ترجیع بند، ترکیب بند اور متفردہ لکھے ہیں جن میں مریع زیادہ ہیں۔ ترکیب بند مرثیہ میں بارہ بند ہیں جو مختشم کاشی کے مشہور مرعے کے انداز میں لکھا گیا ہے اور اکثر بندوں میں وہی زمین اختیار کی گئی ہے جو مختشم کے یہاں ہے۔ میر نے اپنے مرثیوں میں گریہ خیز پہلو پیدا کیے ہیں اور کربلا کے واقعات میں سے درد انگیز مناظر منتخب کر کے انہیں بار بار نظم کیا ہے مثلاً حضرت علی اصغر کا حال، امام حسین کی شہادت اور اس کے بعد کی لوٹ مار، حضرت عابد کی اسیری، حضرت قاسم کی شادی وغیرہ۔

ایک کہے تھی نوش قاسم کیسا بیاہ رچایا تھا      کیا ساعت تھی شخص وہ جس میں بیاہنے کو تو آیا تھا  
لگ گئی چپ ہے ایک ایکا اتنی ہی کیا لایا تھا      منہ بولے ہے لب تک تیرے ہاتھ کی مہندی لگائی ہوئی

فلک تو نے عجب چوڑ بچھائی      سمجھ میں چال تیری کچھ نہ آئی  
لام دیں نے جاں بازی لگائی      موا لیکن نہ اپنے جی کو ہارا

نہیں بھائی بھتیجوں کا ٹھکانا      میسر سب کو آیا جی سے جانا  
کسو کا تن ہے تیروں کا نشانہ      کسو کا سر ہوا ہے چار پارا

رخصت امام کے بیان میں ایک پورا مرثیہ ہے، جس میں بھائی کی بہن سے جدائی کا مضمون بہت مؤثر انداز سے باندھا ہے۔

ساتھ والا نہ کوئی ہو دے رہوں میں صد حیف      بن حریفوں کے یہ خم خانہ ہے سہرا بے کیف  
پھر جو بازو تھے دے سب ہیں علف نجنر و سیف      قاسم اکبر کے تیش کھا گئی تلوار بہن

اپنی حالت بیان کرنے کے بعد باقی ماندوں کے متعلق وصیتیں بھی رخصت کا جز ہیں جن کا بیان دردناک ہے۔

ان کے مرثیوں کا ایک اہم پہلو مقصد شہادت کا احساس ہے۔ مرثیے کو صرف بیان مظلومی تک محدود نہ رکھ کر انہوں نے اسے وزن اور ادبیت عطا کی۔ انہوں نے اتمام حجت کے سلسلے میں میدان کربلا میں امام حسین کی تقریر کا ذکر کر کے ان کی امن پسندی، دین داری اور جاہ و ثروت سے بے نیازی دکھائی ہے اور اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے کہ امام کے دل میں ملک گیری کی ہوس بالکل نہیں تھی، انہوں نے جان بوجھ کر اپنے کو ہلاکت میں نہیں ڈالا بلکہ اصول کی حفاظت کے ساتھ اپنے کو بچانے کی بھی حتی الوسع کوشش کی اور یہ تجویز بھی رکھی کہ وہ ترک وطن کے لیے تیار ہیں۔ لیکن جو لوگ درپے آزار تھے ان میں انسانیت کی رمت بھی باقی نہیں تھی۔ ان کا جواب تھا:



اگر آب ہو جائے سارا جہاں نہ معلوم ہو کچھ زمیں کا نشان  
تجھے بوند پانی نہ دیں اے جواں مگر تو اطاعت کرے لاکھام

---

یہ سن رکھ کہ ہم لوگ ہیں لشکری نہ جانیں ہیں دیں کو نہ پیغمبری  
ہمیں کوئی کچھ دے کرے سردری اشارت کرے تو کریں قتل عام

---

روایت ہے واں اک فرنگی بھی تھا ہوا گوش زد اس کے یہ ماجرا  
سموں سے مخاطب ہو ان سے کہا یہ ہے کون اے مردم زشت فام

---

کہا ایک نے برگزیدہ ہے یہ محمد کا نور دو دیدہ ہے یہ  
ہوا کیا جو آفت رسیدہ ہے یہ علی کا ہے یہ فرزند خود ہے امام

---

وہ بولا کہ اے قوم جاہل ہو تم شریر دسیہ کارو باطل ہو تم  
سب اس شخص کے خوں کے مانگ ہو تم کہو جس کو فرزند خیرالامام

---

زہے دین و آئین و خلق و ادب عجب اے محمدؐ پرستاں عجب  
سب اس کے لیے خون ہو ہے سب سب جس کے دیں کا تہارے قیام

---

اگرچہ اسی مضمون سے ملتا جلتا سودا کا بھی ایک مرثیہ ہے جس میں ایک نصرانی نے سودا سے مخاطب ہو  
کر طعن و تعریض کی ہے لیکن میر نے اس کے لیے جو ماحول تیار کیا ہے وہ زیادہ مؤثر ہے۔ اس کے علاوہ اتمام

حجت کے حصے میں امام حسین کی امن پسندی اور صلح جہ کی جو وضاحت میر نے کی ہے اس کا ذکر بھی سودا کے مرچے میں نہیں ہے۔

اس مرچے کے علاوہ بھی امام حسین کے کردار کی بلند ی اور حق کی حمایت میں جان کی قربانی دینے کی طرف میر نے جا بجا اشارے کیے ہیں۔ ”سردار دودہ داود ست، دست یزید“ کا پہلا ان مثالوں میں نظر آتا ہے:-

تما می جو د تھا سب دست بہت      سر پا دل ہمہ تن تھا مروت  
سراسر جرات و یک لخت غیرت      دیا سر پر نہ اس نے آشتی کی

آیت حجاب کی تھی شانوں میں جن کی ناز      سر نیگے پا پر بندہ لائے انھوں کو جاہل  
حق پر ہی میر تھے دے، مردود سارے باطل      پردہ اٹھ دیا تھا اس قوم بے حیا کا

امام حسین کی شہادت کے بعد عورتوں کی لڑاؤ اور حضرت عابد کی مصیبت، ان کی ذمہ داریاں، ان کی بیچارگی اور تنہائی کے بیانات میر کا خاص موضوع ہیں۔ سردار کاہرا جاتا، گھر کی تباہی، مخدزات کے مین نے امام کی مجبوریاں بے شبہ ایسے بیانات ہیں جو سننے والوں کا جگر خون کر سکتے ہیں لیکن کربلا کے درد انگیز ماحول میں انہیں کاہرا بارڈ کر اس اہمیت کا پتہ دیتا ہے جو ان واقعات کو میر کے دہن میں حاصل ہے۔<sup>1</sup>

میر نے اپنے سر میں اس اپنے عہد کے رسوم اور معاشرت کے عناصر بھی داخل کیے ہیں جن سے ان کے زمانے کی عزاداری کے متعلق بہت سی ایسی باتیں معلوم ہوتی ہیں جو اب عاتبا متروک ہو گئی ہیں مثلاً نوحہ و ماتم میں جس طرح آج کل حسین حسین حسین حیدر، حسن حسین، یا حسین شاہ حسین، یا سیدی یا عباس وغیرہ کی صدا سنیں لگائی جاتی ہیں۔ اس طرح اس وقت ”ہے دوست ہے دوست“ کی صدائیں

1۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو مقدمہ ”مرثیہ میر“

لگانے کا رواج تھا۔ تاریخ فرح بخش سے اس کی تائید ہوتی ہے کہ شجاع الدولہ اور آصف الدولہ کے عہد میں اودھ میں ماتم کا یہ طریقہ رائج تھا۔<sup>۱</sup> محرم میں لوگ سیاہ کپڑے کی کفنی پہنا کرتے تھے اور اظہار غم کے لیے نعل اور لوہے کی دوسری چیزوں کو گرم کر کے اپنے جسم کو داغ لیا کرتے تھے۔ ان کا مرثیہ نہ

محرم کا نکلا ہے پھر کر ہلال قیامت رہیں گے دلوں کو ملال

دیکھنے سے اس عہد کی عزاداری اور محرم میں لوگوں کے شغف کا بہت کچھ انداز ہو جاتا ہے۔

حضرت قاسم کی شادی اردو مرثیہ گوئیوں کا خاص موضوع رہی ہے۔ میر نے بھی اس مضمون پر طبع آزمائی کی ہے۔ ”قاسم کی شادی اس دن رچائی“ یہ پورا مرثیہ ہی اس مضمون پر ہے جس میں ہندوستانی شادی کی رسمیں، رات، سہرا، لگن دھرتا، آرسی مصحف، آتش بازی، معجز، بنگ وغیرہ کے ذکر سے درد پیدا کیا ہے۔

میر کے مرثیوں میں متعدد ایسے ہیں جن میں انھوں نے آسمان کو مخاطب کر کے واقعات کربلا کی طرف جتہ جتہ اشارے کیے ہیں اور سوال کیا ہے کہ ایسا واقعہ کیوں کر ہو گیا۔ چہلم اور سیوم کے مرثیوں میں ان واقعات کا ذکر کر کے بتایا ہے کہ ایسے شہیدوں کی یادگار کا یہ دن ہے۔ ان مرثیوں میں کم ایسے ہیں جن میں سلسلے سے کسی واقعہ کا بیان کیا گیا ہو، البتہ مرثیوں میں ایسے ٹکڑے ہیں جنہیں واقعہ نگاری کا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ مثلاً جس مرثیے کا مطلع ہے۔

ہنگامہ چرخ تو نے جنا کا اشا دیا ہے

اس میں حضرت قاسم کا امام حسین سے میدان کی اجازت چاہنا، ان کا انکار، پھر حضرت قاسم کا بازو کا تعویذ دکھانا، امام کا حضرت قاسم کو لے کر خیمے میں جانا، ولہن سے ان کی رخصت اور میدان میں جا کر شہادت

پانادس گیارہ بندوں میں بیان کیا ہے اس کے بعد امام کی شہادت اور اہل حرم کی اسیری وغیرہ کا بیان ہے دوسرے مرثیوں میں بھی اسی قسم کی مثالیں موجود ہیں۔

☆☆☆

میر حسن، شیر علی افسوس، حیدر بخش حیدری، قیام الدین قائم، قلندر بخش جرات، اس عہد کے اور بہت سے مرثیہ گوئیوں میں قائل ذکر ہیں۔ یہ سب دہلوی انداز شاعری کے پروردہ تھے اور اگرچہ ان میں سے کسی نے دہلی میں اپنی زندگی کے زیادہ دن نہیں گزارے لیکن طرز کلام کے اعتبار سے انہیں دہلی ہی سے مناسبت ہے۔ باوجودیکہ یہ سب کے سب مشہور شعرا ہیں اور جرات کے علاوہ ان سب کے اکثر نتائج فکر حدیث طبع سے آراستہ ہو چکے ہیں لیکن ان کے مرثیے عام طور پر شائع نہیں ہوئے۔ میر حسن کے تین مرثیے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ہیں۔ قائم اور جرات کے مرثیے بھی ان کے کلیات کے اس نسخے میں ہیں جو پروفیسر صاحب کے پاس ہے۔ جرات کے مرثیے ان کے کلیات کے متعدد قلمی نسخوں میں موجود ہیں۔ حیدر بخش حیدری کے مرثیوں کا نمونہ ”گل مغفرت“ میں موجود ہے، جس کا ایک قلمی نسخہ کتب خانہ سالار جنگ، حیدر آباد میں میری نظر سے گزر۔ پاکستان کی مجلس ترقی ادب کی طرف سے یہ شائع بھی ہو گئی ہے۔ شیر علی افسوس کے مرثیے رسالہ پگڈنڈی امرت سر میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس عہد کے عام دہلوی مرثیوں کی طرح ہیں۔ ان سب میں اگر کچھ ممتاز کہا جاسکتا ہے تو میر حسن اور حیدری کو۔

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے میر حسن کے تین مرثیوں کا ذکر کیا ہے۔<sup>1</sup> جن میں دو مرثیے اور ایک مسدس ہے۔ مرثیے مرثیوں میں ایک میں 37 بند ہیں دوسرے میں 44 اور مسدس مرثیے میں 28 بند ہیں۔ ایک مرثیہ کے چند بند یہاں لکھے جاتے ہیں۔

جن نہالوں کے تئیں زہرا نے پالا دودھ دے      دے شجر بن پانی مر جھا کر میں پر کر پڑے  
تغ و بنیاد ان کی کھودی باغیوں نے تنغ سے      موسم گلزار احمد کا سماں بندھ کر گیا

<sup>1</sup> سید مسعود حسن رضوی، میر حسن معترف عمر البیان۔ آج کل دہلی 1965ء

متصل مثل کے پہنچے جس گھڑی اہل حرم  
دیکھ کر لوگوں کو سب کہنے لگے بادر و غم  
یک بہ یک عابد کی اتنے میں گئی اودھر نظر  
دیکھ اس احوال کو بولا دو یوں اک آہ بھر  
دیدہ گریاں، سینہ بریاں، خشک لب اور چشم نم  
ہاتھ سے اہل جفا کے کیا ستم ان پر گیا  
جس طرف لوگوں نے پڑی تھیں خاک و خون میں سر بسر  
آہ میں کیدھر رہا اور قافلہ کیدھر رہا

37 بند کے مرچے میں تقریباً آدھے مرچے میں جناب یکینہ اور ان کی ماں کی گفتگو ہے جس میں وہ  
شہادت امام کی خبر سن کر ان کے بارے میں دریافت کرتی ہیں اور والدہ صبر کی تلقین کرتی ہیں اس کے بعد  
اہل حرم کی شام سے کربلا کو واپسی کا بیان ہے پھر امام حسین سے خطاب کر کے حضرت زینب اور جناب شہر  
بانو کے بین ہیں۔

گل مغفرت میں حیدری نے جو اپنے لکھے ہوئے مرچے شامل کیے ہیں ان میں دو مثنوی کی شکل میں  
ہیں باقی قصیدہ غزل کے روپ میں، چوں کہ اس کتاب میں بارہ مجلسیں اس مقصد سے ترتیب دی گئی ہیں کہ  
انہیں ترتیب وار روزانہ عشرہ محرم میں پڑھا جائے۔ اس لیے عزاداری کے رواج کے لحاظ سے اس کی پہلی  
چار مجلسیں رسول خدا، حضرت علی، جناب فاطمہ اور امام حسن کے حال میں ہیں چنانچہ ان مجلسوں میں جو  
مرچے شامل ہیں اور ان بزرگوں کے حال میں ہیں۔ فضلی کی کرمل کھٹا کے طرز پر گل مغفرت بھی ترتیب  
دی گئی ہے۔ غالباً اسی نوعیت کی وجہ سے حیدری کے مرچوں میں واقعات کربلا کے مختلف واقعات کا ذکر ایک  
ہی مرچے میں نہیں ہے بلکہ غزل کی صورت میں ہوتے ہوئے بھی ان میں موضوع کی یکسانی ہے۔

اے عزیز و اب علی اکبر بھی میداں جائے ہے  
یہ تنہا شہید سے بادر کرو جاں جائے ہے  
اے عزیزو یہ مرا یوسف زکریاں جائے ہے  
باغ میں آئی نزاں، یہ گل زبستان جائے ہے  
عید قرباں ہے یہ اکبر ہر قرباں جائے ہے  
آج اکبر لے کے ہر راہ اپنے سامان جائے ہے  
اے عزیز و اب علی اکبر بھی میداں جائے ہے  
نظر ہر اک کی جوں یعقوب خیمے کی طرف  
وقت گریہ ہے یہی اے عندلیب دل بجوش  
دے کے سرمہ چشم میں اور کر کے کنگھی زلف میں  
آہ و نالہ حسرت و افسوس و زاری اضطراب



شع ساں کر گریہ وزاری تو اب لے حیدرتی  
رواق بزم عزا لے اشک ریزاں جائے ہے

ان میں جنگ کا بیان بھی ہے نکو اور گھوڑے کی بھی تعریف ہے۔ جن میں قصیدے کی شوکت بھی ہے، مثنوی کی روانی اور سہولت قوافی بھی۔

|  |   |
|--|---|
| تج جوہر وار کا میں کیا کروں اس کا بیاں | آہ تھی رکنے میں اور چلنے میں جوں آب رواں  |
| کار آتش گاہ کرتی گاہ کرتی کار آب       | آب و آتش ہی سے تھی اس میں سر اسر آب و تاب |
| نعل وہ خار اچھن رکھتا تھا اس کا اسوار  | خون سے روئیں تنوں کے دشت کرتا لالہ رار    |
| تیز رو، سچا عطاں کا، آہنی سم، خوش خرام | تنگ تہ تھن، گول گردن، مومیان و سبز قام    |
| شیر صورت، پیل پیکر، کوہ کن، روشن جبین  | رعد ہیت، برق سرعت، باد جنبش پر زمیں       |

لیکن ایسی مثالیں ایک ہی دو ہیں۔ زیادہ تر مرثیے ایسے ہیں جنہیں ”نوحہ“ کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

فسوس، قائم، جلاّت وغیرہ کے کلام کے اقتباسات دے کر ان پر تبصرہ کرنا بے کار۔ اس جائزے کی ضخامت بڑھانا ہے اس لیے کہ ان لوگوں نے مرثیہ گوئی کو کسی پہلو سے آگے نہیں بڑھایا نہ اس صنف میں کوئی گنجائش نکالی۔ اس لیے اب دہلوی مرثیہ گوئی کے متعلق مجموعی حیثیت سے چند جملے لکھ کر ہم اس بیان کو ختم کرتے ہیں۔

## خاتمہ

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے اٹھارہویں صدی عیسوی کے دہلوی مرثیے مختلف کتب خانوں اور ذاتی ذخیروں میں ہمیں نظر آئے جن کے دیکھنے سے حسب ذیل باتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

پچھلے ڈیڑھ سو برس میں دکن میں اردو مرثیہ نے مدارج ارتقا طے کر کے جو روایت قائم کی تھی اس سے دہلی کے ان مرثیہ گوئیوں نے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا۔ دہلی کی مرکزیت عظیم الشان مغلیہ سلطنت کے پایۂ تخت ہونے کے غرور نے انہیں ایسے احساس برتری میں مبتلا کر رکھا تھا کہ وہ شعر و ادب میں ہندوستان کے کسی علاقے کی رہ نمائی کے قابل نہیں ہونا چاہتے تھے اور تاسی، تقلید یا اخذ فیض کو کسر شان سمجھتے تھے۔ غزل میں وہ ان کے اثرات نے اگرچہ ان کی تخلیقی قوتوں کو مہمیز کیا لیکن اس پر بھی انہوں نے فارسی کا گہرا رنگ چڑھا دیا اور دکن کے فیض کا دبے گفتوں میں جب اقرار کیا تو بھی ان کے احساس برتری نے کبھی اپنی پچھلی روایت کو پھر سی بات قرار دیا اور کبھی معشوق کے دکنی ہونے کو اس تقلید کا سہارا بنایا۔ اس کے علاوہ فارسی غزل ان کے دل و دماغ پر چھائی ہوئی تھی، ایرانی تہذیب کی انضیبت کا احساس ان کے رنگ و ریشے میں موجود تھا۔ اس لیے غزل کو قبول کرنا پڑا۔ مرثیے کی جو روایت دکن میں بنی تھی اس کا فارسی ادب سے کوئی واسطہ نہیں تھا۔ وہ دکن کی سماجی قوتوں نے بنائی تھی اس لیے اسے اپنا دہلوی مرثیہ گوئیوں کے مزاج کے موافق نہیں آیا۔ یہی نہیں کہ دہلوی مرثیہ گوئیوں نے دکن کا انداز نہیں اپنایا بلکہ دکنی مرثیہ گوئیوں نے بھی دہلی کے انداز اختیار کر لیے اور اپنی روایت سے ایک طرح کی چشم پوشی کی۔ درگاہ قلی خاں کے مرثیے اس کا ثبوت ہیں۔

دکنی مرثیے کے عروج کے زمانے میں دکن میں جو معاشرتی فضا تھی، جو تہذیبی خمیر وہاں تیار ہوا تھا وہ دہلی میں نہیں تھا۔ یہاں کے بادشاہوں کا انداز مختلف تھا۔ جاگیردارانہ نظام جب مائل بے انحطاط ہو تو اس کے عوامل اس جاگیردارانہ نظام سے مختلف ہوتے ہیں جو ترقی کے زینے طے کر رہا ہو، جس میں سماجی بہتری اور

برتری کا احساس لوگوں کو تقویت اور خود اعتمادی کی دولت بخشتا ہو۔ اس نے بھی دہلوی مرثیہ گو یوں کو دکنی مرثیوں کی تقلید سے باز رکھا اور نہ دکن کے مرثیوں کا شمال ہند خصوصاً دہلی میں آنے اور پڑھے جانے کا ذکر متحدہ جگہ ملتا ہے۔

اس طرح دہلی میں مرثیے نے ایک الگ راستہ اختیار کیا جو ایک حد تک یہاں کے حالات کا نتیجہ تھا۔ غزل کی صورت میں مختصر مرثیوں سے شروع ہو کر موضوع اور ہیئت دونوں میں تجربوں کی منزل سے گزرے اور لوگوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی مدد سے اسے وسعت بخشی۔ ہیئت کے اعتبار سے قصیدہ، مربع، ترجیع بند، ترکیب بند، مخمس، مستزاد، مسدس کی صورتوں میں طبع آزمائی کی گئی۔ مسدس اور مخمس میں ایسے مرثیے بھی لکھے گئے جن میں فارسی یا مدح بھاشا کی ہیئت یا آخری مصرع بھی ترجیع کے طور پر استعمال کیا گیا اور کبھی ہر بند کو مختلف مصرعوں سے پیوند کیا گیا۔ بعض مرثیوں میں یہ صورت بھی نظر آتی ہے کہ چار مصرعے ایک بحر میں ہیں اور ہیئت دوسری بحر میں مجموعی حیثیت سے سب سے مقبول شکل مربع کی ہے۔

موضوع کے اعتبار سے دوسری منزل مسلسل مضامین بیان کرنے کی کوشش میں نظر آتی ہے جو ابتداً صرف حضرت قاسم کے حال کے مرثیوں میں ہے۔ اس کے بعد واقعات کر بلا کے بیان میں یہ خصوصیت ملتی ہے۔ لیکن واقعہ نگاری یا یوم عاشورہ شہادتوں کا سلسلہ دار بیان ان کا مطلع نظر نہیں ہے۔ یہ مرثیہ گو عموماً واقعات یا ایسے پہلوؤں کو نظم کرتے ہیں جن سے متاثر ہو کر سامعین گریہ کریں۔ بیٹے کی لاش پر ماں کے بین، امام حسین کی بہن یا اہل حرم سے رخصت وغیرہ جناب فاطمہ کی روح کا جنت سے میدان کر بلا میں آنا اور وہاں کے حالات کا جائزہ لے کر گریہ و بکا کرنا بہت سے مرثیوں میں ملتا ہے۔ بعض روایتیں اور واقعات ایسے ہیں جنہیں ایک ہی پہلو سے بہت سے شاعروں نے نظم کیا ہے۔

سودا، میر اور محبت کے مرثیوں میں سماجی زندگی کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں اور واقعہ نگاری کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ بین اگرچہ سب ہی مرثیوں کا مقصود ہے لیکن اس پر نظر ہونے کے علاوہ بعض دوسرے پہلوؤں پر بھی ان شعرا نے نگاہ رکھی ہے۔ خصوصاً سودا کے مرثیے ہیئت اور موضوع دونوں کے نوع کے اعتبار سے قابل ذکر ہیں۔

دوسرا باب

لکھنؤ میں عزاداری

لکھنوی مرثیے کا دورِ آغاز

## لکھنؤ میں عزاداری

☆ حیدری

☆ سکندر

☆ گدا

☆ احسان

☆ افسردہ

☆ خاتمہ



## لکھنؤ میں عزاداری

عام خیال ہے کہ آصف الدولہ نے جب 1189ھ / 1775ء میں لکھنؤ کو اپنا پایہ تخت بنایا اور داود ہمش کا سلسلہ شروع ہوا تو لکھنؤ کی دوسری تہذیبی سرگرمیوں کے ساتھ عزاداری کا بھی آغاز ہوا۔ یہ عام خیال اس حد تک صحیح کہا جاسکتا ہے کہ دربار اودھ کے لکھنؤ منتقل ہونے کی وجہ سے لکھنؤ کی عزاداری کو فروغ حاصل ہوا، لیکن اس کی ابتدا اس وقت سے قرار دینا قیاس اور واقعہ کے خلاف ہے۔ پچھلے صفحات میں ایران کے تہذیبی اثرات کا ہندوستانی سماج پر جو غلبہ دکھایا گیا ہے وہ کسی ایک شہر میں محدود نہیں رہ سکتا تھا۔ دہلی سے بنگال تک لوگ آتے جاتے، ملتے جلتے، فوجی خدمتوں اور تجارت کے سلسلے میں اس طرح شیر و شکر ہو رہے تھے کہ ان کے آداب زندگی ہر طرف جگہ کرتے جا رہے تھے اور اہمیت کے اعتبار سے کم و بیش سارا شمالی ہندوستان اسی رنگ میں رنگنا جا رہا تھا۔

یوں تو طلبیوں اور سدھوین شرتی کے عہد سے کٹرہ (الہ آباد) جون پور وغیرہ میں مسلمانوں کے بہت سے قصبے آباد ہو گئے تھے، لیکن سولہویں سترہویں صدی عیسوی سے ایرانی مہم جو ہندوستان میں کثرت سے آنے لگے۔ ان میں جن لوگوں کو دارالخلافہ میں زیادہ اہمیت نہیں حاصل ہوئی وہ ملک کے دوسرے علاقوں میں پھیل گئے۔ چھوٹے چھوٹے علاقوں پر قابض ہو کر انہوں نے شہر و قلعہ داروں اور فوجداروں سے ربط پیدا کر لیا اور اطمینان سے بسر کرنے لگے۔ ایرانی ہونے کی وجہ سے ان کو شہر پرستی آسانی سے حاصل ہو جاتی تھی اور اپنی انتہائی قابیلیت، شجاعت اور جواں مردی سے یہ اپنے علاقے میں نظم و ضبط قائم کر کے محال سلطنت کی خوشنودی کا باعث ہوتے تھے۔ ان ایرانیوں میں صاحبان سیف ہی نہیں اہل قلم، صوفیائے کرام، فخر اور درویش بھی تھے جو اپنے علمی اور روحانی فیوض سے لوگوں کو اپنا معتقد بھی کرتے رہتے اور اس طرح

تہذیبی اثرات پورے سماج میں نفوذ کرتے جاتے اور علاقوں کو چھوڑ کر اگر صرف اودھ ہی کو اس وقت سامنے رکھا جائے تو بلگرام، زید پور، مصطفیٰ آباد، چائس وغیرہ ایسی کتنی ہی بستیوں کے نام نظر آتے ہیں جو غوریوں کے زمانے میں یسین اور سلطنت مغلیہ کے عروج کے زمانے ہی سے سیدوں کے خاص خاص مرکزوں کی حیثیت سے مشہور ہو گئی تھیں۔ چند بیانات ملاحظہ ہوں:-

”اکبر کے زمانے سے شعر و سخن کا سکہ مختلف شکل میں رواج پذیر ہوا۔ اکثر دیگر شہر اور قصبات میں شعرا نہ پائے جانے لگے اور ان بستیوں میں بلگرام کا شمار بھی ہے۔“<sup>1</sup>

نعت خان عاں نے سادات بلگرام کا ذکر بڑے ظریفانہ انداز میں کیا ہے:-  
 ”بلگرام کے سادات یقیناً قابل احترام ہیں جیسے مسجد کی لکڑی اور قرآن کا ورق کہ نہ جلا سکیں نہ جھج سکیں۔“

”سندھ سے بنگالہ تک شمالی ہندوستان میں جتنی ریاستیں قائم ہوئیں ان میں اکثریت شیعہ خاندانوں کی میراث تھی۔ مشائخ صوفیہ میں نقش بندیوں کے بجز کبھی خانوادے حضرت علی ابن ابی طالب سے شجرہ ملائے اور انہیں معرفت کا سرچشمہ اور طریقت کا رہنما بناتے، اولاد فاطمہ کی محبت جزو ایمان قرار دیتے تھے۔ اہل بیت نبی کے معنی ہی اولاد فاطمہ لیے جاتے ہیں۔ تہذیب اور تہذیبیہ چند مسائل کے علاوہ شمالی ہندوستان کے سنی مسلمان عام طور پر شیعوں کے ہم آہنگ ہو گئے تھے۔ محرم کی تعزیر داری سینوں کے ہاں بھی بڑی پابندی اور شد و مد سے منائی جاتی تھی۔ سپاہیوں، نوٹیوں، پہلوانوں کا جنگی نعرہ یا علی تھا۔ حضرت کی مشکل کشائی کا بھی کم سے کم غور تھی اور عام مسلمان پختہ عقیدہ رکھتے تھے۔“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> سروآزاد ص 373

<sup>2</sup> تاریخ مسلمان پاکستان، محدث ص 149 (انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی)

میر محمد امین جو بعد کو برہان الملک سعادت خاں کے خطاب پا کر اودھ کے صوبہ دار ہوئے پہلے پہل 1709ء میں نیشاپور (ایران) سے اپنے والد سے ملنے پٹنہ (عظیم آباد) آئے جو ان سے دوسرا پہلے ایران سے آکر پٹنہ میں مقیم ہو گئے تھے۔ ان کے پٹنہ پہنچنے کے پہلے ہی ان کے والد کا انتقال ہو گیا۔ اس لیے یہ کچھ دن ادھر ادھر گزارنے کے بعد سر بلند خاں کی سرکار میں ملازم ہو گئے جو اس وقت صوبہ دار آباد میں کنڑہ مانگ پورہ کے فوجدار تھے۔ سر بلند خاں انہیں کی طرح ایرانی سید تھے۔<sup>1</sup> اس سے صاف ظاہر ہے کہ سعادت خاں کی صوبہ داری اودھ 1134ھ / 1722ء سے پہلے بھی اس علاقہ میں ایرانیوں کا عمل دخل تھا۔ اس زمانے میں بنارس، جون پور، غازی پور اور چنار گڑھ نواب مرتضیٰ خاں کے اختیار میں تھے جن کی طرف سے رستم علی خاں ان علاقوں کے منتظم تھے۔ 1748ء میں ان علاقوں پر بھی سعادت خاں کا تسلط ہو گیا۔ مہابت خاں اعظم گڑھ کے ایک بڑے حصے پر قابض تھا۔ سعادت خاں کے حکم سے جب اس نے سر تابی کی تو اس کی تادیب کو وہ خود فوج لے کر پہنچے اور اسے قید کر کے اس کے بیٹے راحت خاں کو اس کا تعلق دے دیا۔ اس کے کچھ ہی دن کے بعد سعادت خاں کو راجہ ان آباد کے بھی فوج دار مقرر ہو گئے۔<sup>2</sup>

اس کے بعد بھی پہلے کا ایک واقعہ یہ ہے کہ سعادت خاں کی صوبہ داری اودھ کے سنبھالنے ہی موہن سنگھ راجہ ٹکولی نے اس کی سرداری تسلیم کرنے سے انکار کر دیا اور اپنی خود سری دکھانے کے لیے مصطفیٰ آباد کے سیدوں پر حملہ کر کے لوٹ مار کی۔ سعادت خاں فوج لے کر پہنچے موہن سنگھ جنگ میں مارا گیا۔ اس کے بیٹے نے اطاعت قبول کی۔ ٹکولی پر قابو رکھنے کے لیے وہاں سے چند میل کے فاصلے پر جاس کے سیدوں کی سعادت خاں نے حوصلہ افزائی کی تاکہ آئندہ ایسی صورت نہ پیدا ہو۔

یہ مختلف واقعات اس کا ثبوت ہیں کہ اٹھارہویں صدی عیسوی کی ابتدا میں اودھ کے اطراف و جوانب میں ایسی بستیوں تھیں جن میں ایرانیوں کا اثر و اقتدار تھا۔ وہ اپنے عقائد اور رسوم کے مطابق زندگی گزارتے تھے۔ کلچر کسی فرقے کے دائرے میں محدود نہیں رہتی۔ یہ اثرات قبول کرتی اور نئی چیزوں سے متاثر ہوتی

1۔ اشیر ہادی لال سر پو استولا و انرسٹ ٹونوالیس آف اودھ ص 6

2۔ اشیر ہادی لال سر پو استولا و انرسٹ ٹونوالیس آف اودھ ص 45

رہتی ہے۔ محرم کی تقریبوں میں اجتماعی عمل، ضعیف الاعتقادی، طبقاتی فرق کی دیواروں کے ہٹ جانے کی تسکین کے جو سامان موجود ہیں ان کی وجہ سے انہیں عوام و خواص میں مقبولیت حاصل ہو جاتی ہے اور اسی لیے یہ قرین قیاس ہے کہ اس وقت کسی نہ کسی صورت میں ان جگہوں پر عزاداری رائج ہو گی۔

اس قیاس کو تقویت اس سے ملتی ہے کہ مختلف جگہ ایسے مرثیہ گوئیوں کا ذکر ملتا ہے جو ملک کے مختلف حصوں میں پھیلے ہوئے تھے مثلاً تذکرہ مسرت افزاء<sup>1</sup> (تالیف 1779ء، 1193ھ) میں حسب ذیل مرثیہ گوئیوں کا ترجمہ ہے جو لکھنؤ اور فیض آباد سے باہر مقیم تھے۔

- 1۔ سید حیدر علی خاں متوطن بمبیر بھوم از تعلقات مرشد آباد (ص 76)
- 2۔ مرزا ہوش دار جو دہلی کے مشہور مرثیہ گو تھے۔ جب شہادت جنگ نے مرشد آباد میں امام باڑہ بنوایا تو ہوش دار کو ایک بڑی رقم دے کر دہلی سے بلوایا اور وہ جا کر مرشد آباد میں مقیم ہو گئے۔ (ص 148)
- 3۔ مرزا ظہور علی خلیق ابن مرزا ہوشدار ساکن مرشد آباد۔
- 4۔ راجہ کلیان سنگھ خلیفہ راجہ شتاب رائے ناظم آباد، عاشق تحفہ قاری اور اردو میں مرثیہ جناب سید اشہد کہتے ہیں۔ اور ایام عاشورہ میں تعزیہ رکھتے اور وہ مجلس اور مرثیوں کو دردناک انداز سے پڑھتے ہیں۔ (ص 143)
- 5۔ غلام حسین خاں ولد ہمت خاں، احمد شاہ کے کھول ہونے کے بعد دہلی سے فرخ آباد، بنگالہ ہو کر بنارس پہنچے۔ اس وقت الہ آباد کے ناظم منیر الدولہ تھے۔ انہوں نے اپنے پاس بلالیا اور عزت و احترام سے رکھا۔ اس کے بعد ناظم بنارس بوند سنگھ (غالبا بلونت سنگھ) کے زیر سایہ رہے۔ پھر ان کے لڑکے راجہ چیت سنگھ کی سرپرستی میں رہے۔ سید اشہد کے مرثیے خوب کہتے ہیں۔ (ص 147)
- 6۔ مولانا محمد حسین مخروں جو الہ آباد آ کر حضرت معصی الہ آبادی سے عقیدت

1۔ تذکرہ مسرت افزاء اور الحسن امیر الدین احمد مرتبہ قاضی عبدالودود

کی بنا پر پہلے دائرۂ اجسل کے اوپر کمرے میں مقیم ہوئے اس کے بعد اس کے متصل ایک مکان خرید لیا اور سترہ سال اس میں رہ کر درس دیتے رہے۔ ان کی خدمت میں ایک بار مولف مذکورہ کے بھائی خیر الدین محمد متخلص بہ حسرت گئے۔ آپ نے ان کا تحفہ معلوم کر کے اسے اس لیے ناپسند کیا کہ جو نام رکھا جائے اس کا اثر آدمی کی شخصیت پر پڑتا ہے۔ انہوں نے جسارت کر کے کہا کہ پھر حضور نے کیوں محضوں تحفہ اپنے لیے پسند کیا۔ انہوں نے اس کا جو جواب دیا اس سے عزاداری امام کی طرف واضح اشارہ ملتا ہے۔ انہوں نے کہا میرا تحفہ اس اقتضا سے ہے کہ نام آسمان سے اترتے ہیں اور یہی میری تقدیر میں ہے اس لیے کہ میرے والد رحمۃ اللہ علیہ نے میرا نام غلام حسین تجویز کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ حضور کا غلام اپنے سولا کے مصائب کی یاد ہر وقت مغموم و محزون رہے گا۔ اس لیے غلام حسین محضوں میرا نام تقدیر کے موافق رکھا گیا ہے۔ اور اس حزن و اندوہ کو اپنے لیے روز نجات کا ذخیرہ سمجھتا ہوں۔ (ص 188)

”بہار میں اردو زبان کا ارتقا“<sup>1</sup> میں متعدد مرثیہ گوئیوں کا ذکر ہے جن میں سے چند کے نام دیے جاتے

ہیں۔

1۔ شاہ آیت اللہ جوہری متوطن پھلواڑی شریف (ولادت 1714ء / 1126ھ)

2۔ غلام جیلانی محضوں ” ” ” (1725ء / 1138ھ)

3۔ مفتی غلام مخدوم ثروت ” ” ” (1732ء / 1145ھ)

4۔ شاہ نور الحق طہاں ” ” ” (1743ء / 1156ھ)

ایسے نام اور بھی مل جائیں گے۔ یہاں ان کی جامع فہرست بنانا مقصود نہیں بلکہ یہ نتیجہ نکالنا ہے کہ بارہویں صدی ہجری (اٹھارہویں صدی عیسوی) میں شمالی ہندوستان میں ہر طرف عزاداری کا رواج تھا اور

<sup>1</sup> ڈاکٹر اختر نور نبوی، بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا



اس میں صرف شیعہ یا ایرانی ہی اشیاء نہیں دکھاتے تھے، بلکہ عام طور پر مسلمان اور بہت سی جنگوں پر ہندو بھی تعزیر رکھتے، جلوس نکالتے اور اسے ایک سماجی تہوار کی حیثیت سے مناتے تھے۔ مختلف مقامات پر، مختلف طبقوں میں عزاداری کے طریقوں میں فرق ضرور تھا لیکن ایک سماجی عمل اور سماجی رجحان کی حیثیت سے اس کی اہمیت مسلم ہے۔

لکھنؤ اور فیض آباد کا جہاں تک تعلق ہے صوبہ دہلی کا صدر مقام ہونے کی وجہ سے ان شہروں کی مرکزی حیثیت تھی۔ ایرانی تہذیب و ثقافت نے ہندوستانی رسم و رواج سے مل کر جو معیار قائم کیا تھا اس کے بہترین نمونے اس معاشرت میں موجود تھے۔ 21 مارچ کا جشن نوروز اور محرم کی عزاداری کے ساتھ ساتھ بسنت اور ہولی کا تہوار بڑی دھوم سے منایا جاتا تھا۔ برہان الملک سعادت خاں، صفدر جنگ اور شجاع الدولہ کے حسن انتظام تدبیر اور جرأت و شجاعت نے پورے اودھ کو ایسا مطمئن اور خوش حال بنا دیا تھا کہ وہ دل سے اپنے نواب کے مداح اور پرستار اور اس کی ہر اوا کے شیدا بن گئے۔ برہان الملک اور ان کے جانشینوں کی تعزیر داری امر مسلمہ کی حیثیت سے سمجھی جاتی ہے۔ کیوں کہ ان کے عقائد ان کی تہذیب، ان کا طرز زندگی سب آئمہ معصومین سے گہری عقیدت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مرنے کے بعد برہان الملک کی لاش کربلائے معلیٰ روانہ کی گئی۔<sup>1</sup> ان کی بیٹی صدر النساء بیگم کی شادی صفدر جنگ سے ہوئی تھی ان کے بارے میں تاریخ فرخ بخش کے حوالے سے درج ہے کہ۔

”سال میں تین مہینے روزے رکھتی تھیں اور موتی باغ کی پشت پر انہوں نے ایک

مسجد اور ایک امام باڑہ بھی تعمیر کرایا تھا۔“<sup>2</sup>

نواب دارالدولہ کے والد خواجہ محمد موسیٰ (داماد معز الدین جہاں دارشاہ بادشاہ) کے متعلق علامہ

سعادت میں لکھا ہے جس کا اردو ترجمہ درج ذیل ہے۔<sup>3</sup>

1۔ شیخ تصدق حسین، بیانات اودھ ص 10

2۔ شیخ تصدق حسین، بیانات اودھ ص 34

3۔ علامہ سعادت ص

”خواجہ محمد موسیٰ شروع میں بہ سبب پیدائش ملک توران و صحبت بزرگان سنی  
الہدہ تھے۔ جب ہندوستان میں پہنچا، الملک کی صحبت انھائی ولہامیہ مذہب کی  
طرف رغبت ہو گئی۔ مگر اس راز کو پوشیدہ رکھتے تھے کیونکہ شیعہ مذہب میں اس  
کو تقیہ کہتے ہیں لیکن مدارالدولہ اپنے مذہب کو بالکل نہیں چھپاتے اور کھلم کھلا  
تقریب داری کرتے تھے۔“

شجاع الدولہ کے حالات کے بیان میں ایک جگہ ان کی عزاداری کا ذکر ضمناً آگیا ہے جس سے ان کے  
معمول کا پتہ چلتا ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ جو شخص اپنی مملکت سے دور الہا رسوم پر عامل ہو وہ اپنے یہاں ان  
کی پابندی کس طرح کرتا ہو گا۔

”عملاہ معاملات میں لکھا ہے کہ احمد شاہ شجاع الدولہ سے بہت محبت رکھتے تھے اور  
یہ بات کئی امور سے ظاہر ہے۔ مثلاً

1۔ محرم کے زمانے میں شجاع الدولہ سیاہ پوش ہوئے اور یہ جماعت کے ساتھ  
جن کے سر پہ برہنہ تھے ماتم کرتے ہوئے احمد شاہ کی فرودگاہ کے سامنے سے  
گزرے ان لوگوں کے کندھوں پر علم تھے اور سینہ کو بلی کرتے تھے اور عدانیہ نوحہ  
کے الفاظ زبان سے نکالتے تھے۔ درانیوں کا ارادہ ہوا کہ ان پر حملہ کریں، مگر  
بادشاہ نے ان کو سمجھا دیا۔“<sup>1</sup>

احمد شاہ کا زمانہ 1163-68ھ / 1748-1754ء ہے اس لیے اوپر کا واقعہ اسی دوران کا ہو گا۔ اس کے

علاوہ تاریخ فرح بخش میں بھی یہ عبارت ملتی ہے جس کا اردو ترجمہ حسب ذیل ہے۔<sup>2</sup>

تمام عملاہ تھیں ساز و سامان اور مرصع کے ساتھ برآمد درست رکھی جاتی تھیں اسی کتاب میں ایک  
نہ ہی مناظرے کے ذکر کے سلسلے میں فساد کا بیان کرتے ہوئے محرم کے بعض رسوم عزاداری کی طرف

1۔ نجم النبی، تاریخ اودھ جلد دوم ص 56

2۔ انگریزی ترجمہ تاریخ فرح بخش جلد دوم ص 21

اشارہ کیا گیا ہے۔

”اس وقت لوگوں نے کواہیں، خجتر، قردلیاں، غرض جو بھی ہاتھ لگانیا سوں سے باہر کھینچ لیں۔ اور انہیں یوں چلانے لگے جیسے محرم کے دس دنوں میں مہمکتیت اور بنوئے ”ہے دوست ہے دوست“ کی صدائیں لگاتے امام کے تعزیہ کے سامنے گھوم گھوم کر ہاتھ دکھاتے ہیں۔“

لکھنؤ میں بھی عزاداری کا رواج آصف الدولہ کے وہاں جانے کے پہلے ہی سے ہو چکا تھا اور عہد شجاع الدولہ میں وہاں امام باڑے تعمیر ہو چکے تھے۔ کمال الدین کا یہ بیان ملاحظہ ہونے۔

”آغا باقر خاں عمو آغا اسماعیل دلاور جنگ کے تھے۔ نواب شجاع الدولہ کے عہد دولت میں رسالدار پانچ ہزار سوار کے تھے۔ آغا باقر خاں اسماعیل کے کار فرما تھے ان کی شادی مرزا حسن علی کی بیٹی سے ہوئی تھی جن کی املاک وسیع خاص فرنگی محل میں تھی۔ آغا اسماعیل نے عمو سے کہا تم قریب مسافر خانہ ایک امام باڑہ بنواؤ اس زمانے میں سوائے آغا ابو طالب خاں کے امام باڑہ کے دوسرا امام باڑہ شہر میں نہ تھا۔“<sup>1</sup>

اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ عہد شجاع الدولہ میں کم سے کم دو امام باڑے ضرور لکھنؤ میں بن گئے تھے جن میں تعزیہ داری ہوتی تھی۔ اس کے علاوہ اور دو اور خصوصاً لکھنؤ کے مکانات کی ساخت ایسی ہے جس میں عموماً ایک شہ نشین ضرور ہوتی ہے اور یہ شہ نشین تعزیہ رکھتے اور علم نصب کرنے کے کام میں آتی ہے۔ 24 ذی قعدہ 1775ء / 1188ھ کو شجاع الدولہ کا انتقال ہوا اور آصف الدولہ تخت نشین ہوئے۔ بعض وجوہ کی بنا پر انہوں نے لکھنؤ میں مستقل قیام اختیار کیا چنانچہ سات مہینے بعد 1775ء / 1189ھ میں پایہ تخت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہو گیا۔ دربار سے براہ راست جن کا تعلق تھا وہ تو مکے ہی بالواسطہ تعلق رکھنے والوں کی بھی کثیر تعداد لکھنؤ پہنچ گئی۔ فیض آباد میں آصف الدولہ کی والدہ بہو بیگم اور انکی دلاوی صدر النساء بیگم کی

<sup>1</sup> کمال الدین، سوانحات سلاطین لودھ جلد اول ص 483 (تیسرا تواریخ)

سرکاری رہ گئیں جن کی وجہ سے یہاں عزاداری کی جو رسمیں ادا ہوتی تھیں وہ برقرار ہیں۔ بہو بیگم کے مدارِ اہم خواجه سرالتماس علی خاں بڑی شان و شوکت سے انتظام دیکھتے تھے۔ سرکاری تعزیہ داری کے علاوہ التماس علی خاں کا خود بھی امام باڑہ تھا جہاں بڑے زور شور سے عزاداری ہوتی تھی اور مرثیہ خوان، روضہ خوان وغیرہ اپنا کمال دکھاتے اور دوا پاتے تھے۔<sup>1</sup>

لکھنؤ میں ترقی کی رفتار آصف الدولہ کے وہاں قیوم سے بہت تیز ہو گئی۔ ان کی شاہ خرچی نے دولت کی فراوانی اور مادی خوش حالی کے ایک غیر معمولی دور کا آغاز کر دیا۔ کردار و طوار کے اعتبار سے آصف الدولہ صرف نسل ہی کے ایرانی تھے۔ جس جہد نظری، حسن تدبیر، سخت کوشی، جرأت اور مردانگی کے لیے ایرانی مشہور تھے وہاں میں نہیں تھی البتہ رسول اور آل رسول سے محبت و عقیدت موجود تھی۔ آباد اجداد کے رنگا رنگ مشاغل چوں کہ یہ اختیار نہیں کر سکے اس لیے ان کی بیشتر قوتیں اسی طرف مرکوز ہوئیں۔ اتفاق کی بات ہے کہ 1776ء میں لکھنؤ پہنچے ہی انہوں نے سر فراز الدولہ مرزا حسن رضا کو اپنا نائب نامزد کیا جو خود آل رسول کے بہت بڑے شیدائی تھے۔ کمال الدین حسینی ان کے بارے میں لکھتے ہیں۔

”1775ء میں سر فراز الدولہ مرزا حسن رضا خاں فیض ہوئے۔ ان کو سرکار سے

فقط آٹھ لاکھ روپیہ سالانہ ملا تھا۔ اپنی فضول خرچی اور سخاوت سے ہمیشہ تنگ رہتے

تھے۔ ہر صبح سلام جناب عالی کو دربار جاتے تھے۔ باقی اپنے گھر میں مشغول صاحبان

خاص یا معروف امور دینی عزاداری جناب سید الشہدار کرتے تھے۔“<sup>2</sup>

لکھنؤ میں عزاداری کا فروغ بہت کچھ سر فراز الدولہ کے رجحان کا نتیجہ ہے۔ نہایت کا عہدہ سنبھالتے ہی انہوں نے بڑے امام باڑے کی تعمیر کی تجویز رکھی اور اسی سال آصف الدولہ کی منگوری کے بعد کفایت اللہ کی مگرانی میں اس کی تعمیر کا کام شروع ہو گیا کچھ ہی عرصے کے بعد مولوی دلدار علی ایراں و عراق سے سند اجتہاد لے کر آئے تو سر فراز الدولہ نے انہیں اپنے بیٹے کا تالیق مقرر کیا اور حب امام باڑہ اور جامع مسجد

<sup>1</sup> انگریزی ترجمہ مدنی نوح بخش جلد دوم ص 53

<sup>2</sup> میر کمال الدین حسینی، سوانحیات سلاطین اودھ جلد اول ص 102



1785ء میں مکمل ہو گئی تو وہ امام جمعہ و جماعت مقرر ہوئے اور پانچواں اہل تشیع کے انداز کی نماز ہونے لگی۔ اگرچہ اس کے پہلے بھی دکن، دہلی اور دوسرے مقامات پر شیعہ فرماں رواؤں نے اپنے عقائد کے مطابق نماز، اذان اور جمعہ کے خطبہ کو مروج کیا تھا لیکن شاہنشاہ اودھ نے اسے جس طرح رائج کیا اس میں رواداری اور اعتدال تھا۔ گزشتہ موقعوں پر حکومت کی طرف سے دوسرے طریقوں کو بند کر کے ان کے بجائے اس طریقے کو رائج کیا گیا، گویا شاہی احکام کے اعتبار سے نئے مروج طریقے کے سوا کسی اور طریقے سے نماز عطا نہ ادا نہیں کی جاسکتی تھی۔ شاہنشاہ اودھ نے اس کے برخلاف وسیع الشکری سے کام لیا اور اپنی مملکت کے سب باشندوں کو اپنے اپنے عقائد کے اعتبار سے رسوم عبادت بجالانے کی پوری آزادی دی، چنانچہ اپنے طریقے سے مولوی ولد ار علی نے مسجد صفی میں جمعہ کی نماز پڑھانا شروع کی۔ جو لوگ دوسری مسجدوں میں اپنے اپنے عقائد کے مطابق نماز ادا کرتے تھے ان پر کوئی پابندی نہیں لگائی گئی۔ آصفی امام باڑے کی آرائش آصف الدولہ کے معیار سے ہوئی۔ محرم کے علاوہ ہر جمعرات کو مجلس عزائم منعقد ہوتی تھی۔ کئی ذاکر جن میں ملا محمد روضہ خوان بھی تھے امام باڑے سے متصل ہو گئے اور لاکھوں روپیہ سالانہ اس بند میں خرچ ہونے لگے۔

آصف الدولہ کے سرکاری عزاخانے کے علاوہ بہت سے امرا بڑے اہتمام سے مجلسیں منعقد کرتے، تعزیر رکھتے اور جلوس نکالتے تھے۔ امرا کے علاوہ اپنی اپنی استطاعت کے مطابق دوسرے باشندے بھی عزاداری کرتے تھے۔ ان میں فرقہ اور مذہب کی خصوصیت نہیں تھی بلکہ اپنے عہد کی ایک تہذیبی قدر کی حیثیت سے مختلف مذاہب کے لوگ اس میں حصہ لیتے تھے۔ مسلمان فقیروں، صوفیوں اور گوشہ نشین بزرگوں سے عقیدت میں جس طرح مذہب و ملت کی قید نہیں تھی اسی طرح عزاداری بھی تھی۔ اس کے علاوہ دولت کی فراوانی اور امتیاز کی خواہش نے عزاخانے کی سجاوٹ، جلوس کے اہتمام اور مجلسوں کے انتظام میں لوگوں کو اور منہمک کر دیا۔ اس لیے کہ اس میں دین و دنیا دونوں پہلوؤں سے انہیں ممتاز ہونے کی توقع تھی۔ جن کے پاس دولت نہیں تھی وہ بھی سال بھر اس کے لیے پس انداز کرتے تھے تاکہ محرم میں اپنی عقیدت کے پھول پھار کر کے دین و دنیا کی سعادت حاصل کر سکیں۔ 1795ء و 1210ھ میں مولوی ولد ار علی (غفرلہ عنہما) نے اپنا امام باڑہ بنوایا۔ اس کے علاوہ اور امام باڑے بھی تیار ہوئے۔

سر فرزاد الدولہ حسن رضا خاں نے بڑے اہتمام سے 1779ء و 1193ھ میں روضہ حضرت عباس کے



لیے ایک علم کربلائے معلیٰ بھیجا۔<sup>۱</sup> اور اسی کی یادگار کے طور پر لکھنؤ میں روزہ حضرت عباس کی ایک شبیہ بنوائی جو درگاہ حضرت عباس کے نام سے مشہور ہوئی۔ یہاں لوگ حسن عقیدت کی وجہ سے منٹیں ماننے لگے۔ ہر جمعرات کو عموماً اور نوچندی جمعرات کو خصوصاً عورتوں مردوں کا مجمع ہوتا تھا جس میں لوگ مختلف مقاصد کے پیش نظر شرکت کرتے تھے۔ لکھنؤ کی سماجی زندگی میں ایسے اجتماعوں کی بڑی اہمیت ہو گئی۔

آصف الدولہ کے بعد چند مہینوں تک وزیر علی خاں نے حکومت کی پھر وہ معزول ہوئے اور آصف الدولہ کے بھائی سعادت علی خاں فرماں روا ہوئے اودھ ہوئے۔ آل رسول کی محبت میں سعادت علی خاں کو بھی غلو تھا ان کی خوشنودی کے لیے ایسٹ انڈیا کمپنی نے عشرہ محرم میں کلکتے میں شراب کی فروخت ممنوع قرار دی۔<sup>۲</sup> لکھنؤ میں ان کے زمانے میں عزاداری کو اور بھی فروغ حاصل ہوا۔ تال کٹورہ کی کربلائی۔ اس کے بیان سے اس عہد کی عزاداری کے کچھ پہلو سامنے آتے ہیں۔<sup>۳</sup>

”ابتداءً جلوس میں اہل شہر تعزیر روز عاشورہ کو تالاب سپہ پر یہ مقام پداوی میں دفن کیا کرتے تھے۔ ایک دن وقت صبح سواری باغ انبہ تال کٹورہ سے نری۔ اس وقت نسیم سحری کا چلنا، بطور خوش آہنگ کا آپس میں چہکننا، ہر شاخ درخت پر

۱۔ شہر نے اس کے قصات مدح کیے ہیں۔ رائے شناتھ سنگھ بیدار کے دو قطعے یہ ہیں۔

|                                 |                                |
|---------------------------------|--------------------------------|
| محبت بچپن پاک و چارہ مصوم       | جو و حسن و فیاض صبر و بندہ لور |
| بہادری کے خلافت حسن رضا خاں است | فضل و دانش و تدبیر مملکت مہر   |
| پندرہ حضرت عباس بن علی حیدر     | زرے صدق عقیدت جو شد علم افروز  |

|                                 |                            |
|---------------------------------|----------------------------|
| لے کہ بحر ذات تو نیست بعالم دگر | قدو عباس ہر قصر شان جہاں   |
| سلا نواز علم تو من قلع شہر      | با وہم جا علم ہر تو سامجاں |

۲۔ کمال الدین حسینی سوانحات سلاطین اودھ جلد اول ص 150

۳۔ کمال الدین حسینی سوانحات سلاطین اودھ جلد اول ص 169

فصل بہار میں سب کے مطبوع ہوں۔ جناب عالی نے نواب قاسم علی خاں سے فرمایا کہ اگر ایسے مقام پر اہل شہر تعزیہ دفن کیا کریں تو بہتر ہے۔ یہاں محرابیت زیادہ ہے۔ سکھوں نے باغلق عرض کیا سبحان اللہ کیا خوب جگہ تجویز فرمائی ہے واقعی عجب مقام تفریح و دل چسپ ہے۔ پس بموجب ارشاد کے پہلے نواب قاسم علی خاں نے ایک چھوٹا حصار کرو جنگہ چوٹی کا بنوا کر وسط چوتراہ میں بہت سے تہذکات مشاہدہ مقدسہ دفن کیے۔ چنانچہ ابتداء میں تعزیہ چہلم جو بہت کم اٹھتے تھے اسی کے محکم میں دفن ہوتے تھے اور اکثر نواب قاسم علی خاں اپنی مجالس نذری وہیں کرتے تھے۔ خود مرثیہ پڑھتے تھے۔ مومنین کو مجلس میں پٹاؤ بھی تقسیم کرتے تھے۔ دیہات قریب شہر کے عملداری محمد الیاس علی خاں میں تھے۔ حسب الحکم جناب عالی پچاس بیگھہ پنڈ زمین کا حصار کیا گیا۔ ایک رقبہ خامس علیحدہ کیا۔ والان بہت بڑا دور درجہ شرق سے غرب تک شاید سو گز ہو بنویا۔ وسط والان میں تعزیہ منبر واسطے مجلس کے اور پہلو کے درجہ اوس عورات کے واسطے دوسرا سردوں کے واسطے بنادیا۔ حاجی مسجد داروغہ عمارات تھے۔ ان کو حکم تھا کہ تم بنواؤ۔ انھوں نے میاں سے عرض کی کہ میں بھی تعزیہ دار ہوں۔ ایک احاطہ اس میں میرے واسطے عنایت ہو۔ چنانچہ دوسرا احاطہ شامل احاطہ اول کا انھوں نے بنویا۔ مٹی جو ایک جگہ سے لے کر گرد کی دیوار وغیرہ بنی وہ تالاب ہو گیا۔ اس کا نام تال کٹورہ رکھا۔ میاں حیدر بخش نے کنار تالاب بڑا کمرہ بنویا۔ اب نوچندی ہر صبح کی ہونے لگی۔ ہزار ہا آدمی زن و مرد جمع ہونے لگے۔ مجالس ہونے لگیں۔ دفن مومنین بھی شروع ہوا۔..... پہلے نوچندی کالے پہاڑوں پر کنار شہر ناکہ کبور علی شاہ پر ہوتی تھی مگر وہاں بالکل کیفیت میلے کی ہوتی تھی۔ یہاں کیفیت دین و دنیا دونوں ہونے لگی۔..... بندہ علی خاں رفیق محمد آفریں علی خاں کے تھے۔ تربت اپنے گھر میں چہلم تک رکھتے تھے اس کے بعد یہ افتاد دفن کر دیتے تھے۔ جس سال جناب

عالی مسند نشین ہوئے خان غد کو نے میاں سے کہا اگر آپ حضور سے اجازت  
 چاہیں لے دیجئے تو میں چہلم کو تعزیہ علانیہ اٹھاؤں۔ جب انھوں نے اجازت لی حکم  
 ہوا چہلم کے تعزیہ اٹھانے کا۔ دوسرے سال شیخ احسان نے تعزیہ اٹھایا۔ شہر میں  
 اس کی بڑی دھوم ہوئی۔ اس کے بعد بتدریج ترقی ہونے لگی۔ پھر حضرت غلام  
 منزل کے عہد دولت سے چہلم عشرے سے زیادہ آج تک ہوتا جاتا ہے۔“

غرض عزاداری اس وقت ایک اہم سماجی سرگرمی تھی جس میں آل رسول سے محبت و عقیدت کے  
 علاوہ لوگوں کے جذبہ عمل اور قوت اظہار کے لیے ایک میدان تھا۔ کمر کمر مجلسیں ہوتی تھیں۔ جلوس نکلتے  
 تھے۔ تعزیہ اُٹھتے تھے۔ ان میں بہت سے اجتماع تو ایسے تھے جنکی تیار سال بھر ہوتی تھی اور لوگ بھی اس کا  
 انتظار کیا کرتے تھے۔ رات دن اس کے چرچے ہوتے۔ مقابلہ اور مسابقت ہوتا، تسمین و تنقیص کے پہلو  
 نکالے جاتے۔ اس ماحول نے مل جل کر مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کے لیے سازگار فضا پیدا کر دی۔ ہم نے  
 ایک دوسری جگہ لکھا ہے کہ مرثیہ گوئی اور مجلسوں میں ایک حد تک وہی تعلق ہے جو ڈراما اور اسٹیج میں  
 ہے۔ ایک کی ترقی دوسرے سے وابستہ ہے۔ عزاداری کے اس فروغ نے شاعروں کو مرثیہ گوئی کی طرف  
 متوجہ کیا۔ اور جیسے جیسے اس سماج نے رسوم عزائم میں اپنے حسن، لطافت، لوح اور انفرادیت کی راہیں  
 نکالیں۔ مرثیہ گوئی بھی خلوص و عقیدت کے سوتوں سے پھوٹ کر اس دور کے ادبی تقاضوں کی ترجمان  
 بنی۔ اور عوام و خواص کے جوش اور قدردانی سے نڈیا کر فن کی بلندیوں کی طرف بڑھی۔ آئندہ صفحات اسی  
 رفتار ترقی کا جائزہ ہیں۔

## لکھنؤ میں مرثیے کا دورِ آغاز حیدری

حیدری کے بارے میں جو اندراجات بعض جگہ ملتے ہیں ان کی بنا پر انھیں اودھ کا قدیم ترین مرثیہ گو قرار دینا چاہئے۔ کریم الدین نے ان کا نام حیدر شاہ لکھا ہے اور قلم کے ساتھ ساتھ تلوار کا دھنی بھی بتایا ہے۔<sup>1</sup> قیاس ہوتا ہے کہ برہان الملک کے جاں باز ہمراہیوں میں حیدری بھی شامل ہوں یا لکھنؤ پر ان کا قبضہ ہو جانے کے بعد جلد ہی یہاں آگئے ہوں تاکہ ایرانیوں کی اس نئی مملکت میں جرأت آزمائی کی دوا پاسکیں۔ حیدری کے زمانے کے بارے میں پروفیسر سید مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں۔

حیدری کے سلسلے میں علی ابراہیم خلیل (گلزار ابراہیم) گلزار سان دتاسی اور کریم الدین (طبقات شعرائے ہند) نے عجب خلط ملط کر دیا ہے اور کسی غلط فہمی کی بنا پر اسے دکن سے منسوب کر دیا ہے۔ حالاں کہ ان کا نمونہ کلام دکن کے مرثیہ گوؤں کی زبان سے الگ ہے۔ ثابت نے دربار حسین میں نصیر حسین خیال کی عبارت نقل کی ہے۔ جنھوں نے گلزار ابراہیم کی بنا پر ان کا زمانہ 1167ھ / 1067ء قرار دیا اور اسے اُردو کا پہلا شاعر

ثابت کیا ہے۔ حالانکہ اس عہد کا کوئی شاعر ایسی زبان لکھ ہی نہیں سکتا۔<sup>2</sup>

کریم الدین نے حیدری کا انتقال عملداری احمد شاہ میں بنکالہ میں لکھا ہے۔<sup>3</sup> - احمد شاہ 1754ء /

1 طبقات شعرائے ہند ص 130

2 نیا دور، لکھنؤ، اگست 1963 (حیدری مرثیہ گو)

3 طبقات شعرائے ہند ص 130

1168ء میں تخت سے ہٹائے گئے۔ اس سے 1167ء میں حیدری کے انتقال کی تائید ہوتی ہے۔ لیکن کریم الدین نے اس بیان میں یہ بھی لکھا ہے کہ وہ شجاع الدولہ کی عمل داری میں ان کے بیٹے سرفراز خاں کے ساتھ بنگالہ میں رہے۔ سرفراز خاں کے نام سے شجاع الدولہ کے کسی بیٹے کا ذکر نہیں ملتا۔ شجاع الدولہ کی پیدائش کمال الدین حسینی کے مطابق (قیصر التواریخ) 1144ء میں ہوئی۔ ان کی پہلی اولاد آصف الدولہ تھے جو 1161ء میں پیدا ہوئے۔ اس کے پیش نظر اگر شجاع الدولہ کے کسی بڑے کا نام یا لقب سرفراز خاں ہو بھی تو 1167ء میں وہ اس قابل نہیں ہو سکتا کہ اودھ سے دور بنگالہ میں کوئی ذمہ داری سنبھالے۔ اس کے علاوہ شجاع الدولہ 1187ء میں تخت نشین ہوئے اس لیے ان کے عہد سلطنت میں اگر حیدری بنگال میں آجہ مرصہ رہے تو غالباً ان کا انتقال بعد میں ہوا۔

ثابت اور خیال کے بیان پر شبہ کرنے کی دوسری وجہ حیدری کا وہ کلام ہے جو ہمیں جاس اور سونہا کے کتب خانوں میں ملا۔ پروفیسر رضوی کے پاس بھی یہ مرعے حیدری ہی کے نام سے ہیں اگرچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ ان کے آخر زمانے کا کلام ہو گا لیکن بہر حال ان کے جو چار مرعے ہمیں مل سکے ہیں وہ سب کے سب مسدس ہیں اور ان میں غیر معمولی صفائی اور روانی نظر آتی ہے۔ ان دجہ سے ان کی پیدائش اور انتقال کے جو سال ملتے ہیں ان کی صحت مشکوک نظر آتی ہے۔

پروفیسر رضوی نے اپنے مضمون میں حیدری کے ایک ایسے مرعے کے بھی چار بند لکھے ہیں جس میں ہر بند کے چار مصرعے ایک بحر میں اور بیت دو ہے کی شکل میں ہے۔ ان کے ذخیرے میں حیدری کے کیس مرعے ہیں جو ایک چھوڑ کر کل مسدس ہیں۔ ان میں کم سے کم چوبیس اور زیادہ سے زیادہ بیانیہ بند ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا ہے کہ لکھنؤ میں مرثیہ کے لیے مسدس کی شکل پہلے مقبول ہوئی اور اس ابتدائی عہد میں بھی بیشتر مرعے مسدس ہی میں لکھے گئے۔

مرثیوں کی ساخت کے اعتبار سے دیکھا جائے تو حیدری کے مرعے اسی عہد کے دہلوی مرثیوں کے مقابلے میں زیادہ منظم اور مربوط نظر آتے ہیں۔ ان میں رزم کا بیان بھی ہے۔ رخصت اور شہادت بھی اور واقعات کا ربط یا قاعدہ نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر "لا شیں جب زینب کے دونوں اذانوں کی شاہدیں" میں امام حسین جناب زینب سے بھانجوں کی جگہ کا ذکر اس طرح کرتے ہیں



واہ ری ان کی شجاعت واہ رے ان کے حواس  
بے حواسی تھی پھری گویا نہ ان کے گرد و پاس  
چور تھے زخموں سے پرچہ رے نہ تھے ان کے اداس  
مل گل ہر زخم پر کھلتے تھے یہ خالق شناس

میکڑوں حربے لعینوں کے مگر کھاتے تھے یہ  
اور اٹھائے باگیں گھوڑوں کی بڑھے جاتے تھے یہ

جس طرف نیزہ اٹھا کے جاتے دونوں نیزہ دار  
تھے گرا دیے ہزاروں فوج ظالم کے سوار  
یہ علی کہہ کے لگاتے جس پہ تیغ آب دار  
کرتے دو ٹکڑے برابر تھے اسے مثل خیار

پر جدم کرتے تھے حملہ یہ بہادر اور دلیر  
کہتے تھے ظالم کہ بھاگو ہیں اوھر آتے یہ شیر

جس گھڑی اعدائے لڑتے تھے یہ دونوں رشک دار  
تھی زمین سے عرش تک اس دم صدائے واہ واہ  
جس نہ تھی ان کی جہیں پر ہے خدا اس کا گولہ  
کہتی تھی ان کی دلیری دیکھ ظالم کی سپاہ

ہن میں تو چھوٹے ہیں پر یہ لڑنے والے ہیں بڑے  
ہیں شجاعت میں یہ دونوں اپنے نانا پر پڑے

ہے جھڑا جھڑیاں برستان پہ اب باران تیر  
اور ہے سر پر گرجتا ظلم کا ابر مظہر  
بھلی کھواروں کی ہے چکا رہی فوج شریر  
اور نہیں کچھ خوف کرتے ہیں گے یہ دونوں صغیر

بے دھڑک بے خوف گھوڑوں کو اٹھائے آتے ہیں  
دل جلے دیکھو تو کیا ہی جی جلائے آتے ہیں

سہا سہے مرگ کا اور ہیں یہ جوں گل خندہ رو  
آگے بڑھتے ہیں نہیں ہنپتے ہیں پیچھے دیکھ لو  
زخمی ہیں لیکن رہی شیروں کی ہوگی گفتگو  
ہے لڑائی کی وضع ساری علی کی ہو بہو

کچھ گلہ ہرگز نہیں اہل جفا کے جور کا  
ہے خیال اپنے بزرگوں کے چلن کے طور کا

پانی بن پائے تو ایسی یہ ابھی کرتے ہیں جنگ  
مگر نہ کرتے اب دریا کو نہ اب ہم ان پہ نیگ  
لوہو کے دریا کو پیرے آتے ہیں گے جوں نہنگ  
قتل کرنے کو ہمارے تو نہ یہ کرتے درنگ

سیکڑوں جاہم لڑے ہیں پر قسم لے لو کہیں  
ایسے لڑکے لڑنے والے من چلے دیکھے نہیں

لڑائی کے بیان کے ساتھ کردار نگاری کے پہلو، خاندانی وضع کالی ظ، شجاعت اور عالی ہمتی کے  
اشارے، واقعات کا ربط و تسلسل یہ ظاہر کرتا ہے کہ حیدری اور ان کے لکھنوی معاصرین نے مرثیہ گوئی کو  
ایسے راستے پر لگا دیا تھا جو دہلی کے مرثیوں سے مختلف اور دکن کے مرثیوں کی ایک ترقی یافتہ صورت تھی، پھر  
جناب عون و محمد کی جنگ کا بیان پیش کیا جا چکا، اب جناب قاسم کی رخصت کا منظر دیکھئے

اتھ کے تب قاسم کی ماں نے اپنی چھاتی سے لگا  
پھڑ کر اس کو دیا شکل کفن اس دم پہنا  
بیوہ کا جوڑا جو وہ ٹیکس بدن پر پہنے تھا  
پھر سپر سکوار بندھوا ہاتھ میں نیزہ دیا

اور کہا یوں شلو سے کچھ عرض کرنے آئی ہوں  
آپ کے اکبر کا فدیہ اپنا قاسم لائی ہوں

میں نے فوراً اس کی دلہن سے دن کی رخصت دی اسے  
من کے یہ آنسو بہا ہتیر تب کہنے لگے  
آپ رخصت دیجئے تو جا کے قاسم جاں دے  
ہائے میں کیسے کہوں اور کون میری یہ سنے

بھاگے دن سے ابھی آئے ہیں کٹوا کر مگلا  
ہائے مرنے کو یہ دولہا اور بھتیجا بھی چلا

الغرض قاسم بنا گھوڑے پہ جب چڑھنے لگا      تمام لی عباس واکبر نے رکاب اس وقت آ  
اور ہوا چاروں طرف سے شور بسم اللہ کا      من کے یہ آوازیوں کہنے لگے اہل جفا

مرنے آتا اب کوئی شیر کا دل خواہ ہے  
خیمے کے در پر ہوئی آواز بسم اللہ ہے

رخصت، آمد، جنگ اور شہادت کا بالترتیب اور مسلسل بیان حیدری کے یہاں ملتا ہے جو اس کے بعد  
کے دور میں مرثیہ کے اجزا قرار پائے۔ ان کے علاوہ تشبیہوں اور استعاروں کا استعمال جا بجا بیان کی دل کشی  
بڑھاتا ہے۔ مثلاً

یونچا جب میدان میں ابن حسن جوں شیر زر

لو ہو کے دریا کو چیرے آتے ہیں گے جوں نہنگ

شع ساں جلدی ہیں آنسو اور جلتی ہے زباں

جب کھلے زخموں کے گل قاسم کے تن پر بیشمار

نزع کے وقت ماں سے دودھ بخشوانے کا تذکرہ بھی ان مرثیوں میں نظر آتا ہے۔ جو لکھنوی معاشرت  
کی خصوصیت ہے۔ ان مرثیوں کی زبان میں اردو الفاظ کے ساتھ عطف کا استعمال، قافیوں میں یائے معروف  
یاد او بجا لکھنا کا لائق نہ کرنا، زائد الفاظ وغیرہ پرانی خصوصیتیں موجود ہونے کے باوجود حیدری کا کلام ان کے  
دہائی معاصرین کے مقابلے میں بہت صاف اور ہموار ہے۔

سکندر

تذکرہ میر حسن اور اس کے بعد جتنے بھی تذکرے لکھے گئے سب میں سکندر کا ترجمہ ملتا ہے۔ جس سے ان  
کی ہیبت اور مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کا نام محمد علی اور تخلص سکندر تھا۔ میر حسن اور عشق نے ان کی

عرفیت میاں گھسیٹا بھی لکھی ہے۔ تقریباً سب تذکروں میں ان کے نام کے ساتھ ”علیفہ“ لکھا ہوا ملتا ہے البتہ شورش نے علیفہ کے بجائے شیخ درج کیا ہے جو کسی غلطی کا نتیجہ ہے۔ وہ پنجاب کے رہنے والے تھے لیکن پرورش دہلی میں پائی 1۔ محمد شاکر تاتی کے شکر دتھے 2 ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دہلی سے وہ جوانی کے آغاز ہی میں اودھ آ گئے تھے پور لکھنؤ اور فیض آباد میں عمر کی پتلی کو پہنچے۔ اس قیاس کے مندرجہ ذیل وجوہ ہیں۔

۱۔ میر حسن نے اس کی تصریح نہیں کی کہ سکندر سے ان کی ذاتی ملاقات تھی یا نہیں انھوں نے یہ بھی نہیں لکھا کہ زمانہ ترتیب تذکرہ (1774-1778ء۔ 1192-1188ھ) میں سکندر کا قیام کہاں تھا۔ مگر اتنا ضرور پتہ چلتا ہے کہ وہ جو لکھ رہے ہیں ذاتی واقفیت کی بنا پر ہے۔ اگر سکندر سے دہلی میں میر حسن ملے ہوتے تو اس کا ذکر ضرور کرتے 3۔ چونکہ سکندر کا ترجمہ لکھنے کے وقت میر حسن اور سکندر ایک ہی جگہ مقیم تھے اس لیے انھوں نے تصریح ضروری نہیں سمجھی۔ مصحفی کے تذکرہ ہندی (1209-1200ھ) میں سکندر کے ترجمے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت وہ لکھنؤ میں مقیم تھے۔

۲۔ قاضی عبدالودود صاحب۔ میرے ایک استفادہ کے جواب میں سکندر کی عمر اور ان کے قیام کے بارے میں یوں لکھتے ہیں۔

سکندر تاتی کا شاکر دتلیا جاتا ہے۔ اس کی عمر کے متعلق تذکروں میں جو کچھ ہے اس کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یا تو یہ غلط ہے یا استاد ی شاکر دی کا تعلق بہت کم دس رہا۔ اگر تلمذ صحیح ہے تو یہ دہلی گیا ہو گا۔ مراسلت سے اصلاح جنی قرین قیاس نہیں۔ سودا جس زمانے میں فیض آباد آئے یہ وہاں تھا۔ مصحفی روہیل کھنڈ سے اودھ آئے پور یہاں ایک سال رہے پھر بارہ سال دہلی میں رہ کر دوبارہ 1198ھ میں اودھ پہنچے اور

1۔ مجموعہ نفوس 289، عمدہ منتخبہ ص 350

2۔ مجموعہ اشعار (تکلی) مجموعہ نفوس 299، تذکرہ ہندی 117

تذکرہ گلشن سخن ص 158 یادگار شعرا ص 109 گلزار ابرار ص 162

3۔ مصحفی پور حسن اگر کسی شاعر سے دہلی میں ملاقات ہے تو اسے ضرور بیان کرتے ہیں۔ اودھ میں آثار ملاقات ہوئی تو اس کا ذکر بھی کرتے ہیں کبھی نہیں، قاضی سید عبدالودود، معیار پختہ، حوالہ، اگست 1936ء، ص 349

مستقل طور پر قیام پذیر ہوئے۔ وہ وضاحت نہیں کرتے کہ سکندر کو انہوں نے کہاں اور کب دیکھا۔ قیاس ہے کہ لکھنؤ میں دیکھا ہوگا۔ مگر کب؟ اس کے بارے میں قطعی طور پر صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ تذکرہ ہندی کے اختتام سے قبل۔“

۳۔ مجموعہ انتخاب میں شاہ کمال نے سکندر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ لکھنؤ میں اُن سے اکثر ملاقات ہوتی تھی۔ لکھنؤ سے حیدر آباد آئے اور یہیں فوت ہوئے۔<sup>1</sup>

مندرجہ بالا وجوہ کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ سکندر نے اپنی عمر کا بیشتر زمانہ اودھ میں گزارا اور یہیں ان کی شاعری پختگی کو پہنچی۔

سکندر کی عمر کا تذکرہ صرف مصحفی نے کیا ہے کہ ان کے حالات لکھنے کے وقت ان کی عمر پچاس سے زیادہ ہوگی۔<sup>2</sup> یہ ترجمہ 1200ھ / 1783ء اور 1209ھ / 1794ء کے درمیان لکھا گیا اس لیے اندازاً ہم نے ان کا سال پیدائش 1153ھ / 1740ء معین کیا ہے۔ عمدہ منتخبہ کا پہلا مسودہ 1217ھ / 1802ء میں تیار ہوا تھا جس میں سکندر کے ذکر میں حسب ذیل عبارت ملتی ہے:

”از چندے بہ حیدر آباد رفتہ، سکونت در زیدہ و کا جاہ مرحلہ پچائے سفر آخرت

گشت، می گویند کہ سکنائے آں جا جسدش بہ کربلائے معلیٰ فرستادند“<sup>3</sup>

اس بنا پر ان کا سال وفات 1215ھ / 1800ء سمجھا جاسکتا ہے۔ بے شبہ یہ دونوں سال قطعی طور پر ملے نہیں کیے جاسکتے لیکن کسی قطعی شہادت کی عدم موجودگی میں فی الحال انہیں پر قیاس کیا جاتا ہے۔

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا سکندر ان چند خوش قسمت مرثیہ گوئیوں میں ہیں جن کا ذکر اردو کے بیشتر تذکروں میں مرثیہ گوئی کی حیثیت سے ملتا ہے ورنہ ایک تو شعرا کے تذکرے مرثیہ گوئیوں کے ذکر سے عموماً خالی ہیں دوسرے یہ کہ ان میں مرثیہ گو شعرا کا ذکر ملتا بھی ہے تو ان کی مرثیہ گوئی کی طرف کوئی اشارہ نہیں

1۔ مجموعہ انتخاب (قلبی)

2۔ تذکرہ ہندی ص 117

3۔ عمدہ منتخبہ



ہوتا۔ ایسا نہیں ہے کہ سکندر نے تمام عمر مرثیہ گوئی ہی کی ہو۔ علیٰ ابراہیم خاں غلیل نے ان کے ایک قصے کے منکوم کرنے کا ذکر کیا ہے۔ تھیلی داما میر کے دیوان ۱ میں سکندر کی دو نظموں کے جواب میں جن میں ایک ”سبعہ سیارہ“ سکندر کی نظم ”خمسہ مستحیرہ“ کا جواب ہے۔ خوش معرکہ زریا ۲ اور تذکرہ ہندی سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غزلیں بھی لکھتے تھے۔ تذکروں میں جو اشعار نمونے کے طور پر دیے گئے ہیں وہ بھی غزل کے ہیں۔ ان کے باوجود ان کی مرثیہ گوئی کا کران کی شہرت و مقبولیت کا ثبوت ہے۔

سکندر کی اس غیر معمولی مقبولیت کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ انھوں نے مرثیے کو عوام سے قریب رکھا۔ وہ واقعات کر بلا کا بیان ایسے دردناک انداز سے کرتے ہیں جس سے سننے والوں کے دل متاثر ہوتے ہیں۔ عزاداری کے سلسلے میں چوں کہ ایسے ہی مرثیوں کی ضرورت ہوتی ہے اس لیے ان کو بھگوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا اور ملک کے مختلف صوبوں میں پڑھے جانے لگے۔ وہ اردو کے علاوہ پنجابی، پوربی، بنگالی اور مارواڑی سے بھی واقف تھے اور ان زبانوں میں بھی انھوں نے مرثیے لکھے ہیں۔ ۳ اس طرح ان کے مرثیوں کی رسائی صرف اردو بولنے والے طبقے تک محدود نہیں رہی بلکہ دوسری زبانوں کے جاننے والوں تک بھی ہو گئی۔

سکندر کے وقت تک عزاداری کو عوامی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ ہندوستان کی وہ وسیع آبادی جو شہروں سے ہٹ کر دیہاتوں میں رہتی تھی وہاں کی عزاداری میں جب ایسی زبان میں مرثیے پڑھے جانے لگے جو ان کی روزمرہ کی زبان ہے تو اس میں ان کے دل کے تاروں کو چھیڑنے کی زیادہ صلاحیت تھی۔ پوربی زبان کے ایک مرثیے میں سکندر عورتوں کی فریاد ایسے موثر ڈھنگ سے بیان کرتے ہیں کہ رنج و غم کا ماحول طاری ہو جاتا ہے اور مقامی رسم و رواج کے اشاروں سے درد اور کک میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔

ماں دکھیا روئے قاسم کی میں تک نہیں سستاؤں گی

اس اپنے پوت نولے کا تابوت لیے یوں آؤں گی

۱۔ نسخہ کشیدہ یک سوسانی، بنگال، کلکتہ

۲۔ خوش معرکہ زریا (نظمی) ورق ۴۱ ب

۳۔ مقررہ ابراہیم ص ۱۶۲

نوشہ کا موقع لہو بھرا نبری کے سیس لڑھکوں کی  
دولہا کا سہرا خاک ملا دولہن کے سر بندھواؤں کی

سمہائی دونوں آوت ہوں نبری کو گہ سنگ لاگے ہو  
نبری سرچلت جات ہوتا بوت سیتی تک آگے ہو

تب میں رور دپک دھروں چلوں یوں ہی دن رات  
مردوں کے سنگ جات ہے لٹی ہوئی برات

عباس کی بیوہ کوک انھی اس پائی لادون ہارے کا  
موٹھوں سے وا کے ہاتھ کٹے اور سیس کٹا بے چارے کا  
بندھوا کر گٹھری دھروں کی تابوت اٹھا دکھیارے کا  
تب اور نجف کی پردھروں کردھیان علی کے پیارے کا

کاندھے پر سوکھی مشک دھرے آنسو سے ندی بہاؤں کی  
تابوت اٹھائے علم لیے میں جگ دکھاتی جاؤں گی

لوگ بٹادیوں کہیں بابا کے دربار  
تابوت کی فوج کو جات لیے سردار

وہ جھولے بھیتر لہو بھرا تابوت جو ایک نرالا ہے  
وا کے اندر ننھا سا حلقوم چھدا ے بابا ہے  
بانو نے اس کو پالا ہے یہ بہت مرادوں والا ہے  
زہرا کا چھوٹا پوتا ہے یہ پیارا بھولا بھالا ہے

یہ بچہ جیسا تر سے تھا اور تاہ کسی نے تیر دیا  
کونے کے خالم لوگو نے پانی کے بدلے تیر دیا

اصغر وہ کا نام ہے کھا کر تیر اچوک  
سواپاکی گود میں لوہو ہلک ہلک

سکندر کے جو مرنے والے دیکھے وہ بیشتر مسدس کی شکل میں ہیں۔ ان میں پہلے چار مصرعوں سے بیت کے دو مصرعے اچھی طرح چسپاں نہیں ہوتے جو اس ابتدائی منزل کی خصوصیت ہے۔ مقامی رسموں کے حوالوں سے درود اتر پیدا کرنے پر سکندر کی نظریہ برابر رہتی ہے۔ اور وہ انھیں کی مدد سے عام انسان جذبات کو متحرک کرتے ہیں۔

یہ کہ دن سر قاسم پہ جو تیلاگا      کٹ کے سہرا جو گرا کھل گیا منہ کا آگیا  
دیکھا تو شہ کے گلے لو ہو کا سو ہاباگا      ہو کے قربان قند بول بدھاوا گکا

دن شہادت کے تھیں آن مبارک باشد  
جلو موت مری جان مبارک باشد

کھیت میں گرتے ہی نوشہ نے کہا ہائے چچا      آخری وقت ہے دیدار مجھے دکھاجا  
ہانک سنتے ہی بھیجے کی چچا پاس گیا      لاش کو اس کی اٹھا چھاتی رگا رو کے کہا

ہائے دن بیاہ کے ناحق تجھے مارا افسوس  
تن نازک ترا زخمی ہوا سارا افسوس

نوشہ کی لاش خیمے میں آنے کا منظر بھی شادی اور برات کے طائرے سے خالی نہیں

لا کے نوشہ کو چچا اور براتی سارے      گھر کے دروازے کے آگے کھڑے ہو چارے  
سوئی آنسو کے پچھاور کیے روروہارے      لوتھ پر نوشہ کے جب آہ کے نعرے مارے

شور سن بیویوں نے گھر میں یکایک جانا  
بھوکے پیاسوں کے لیے آیا ہے شاید کھانا

مں دلہن کی وہیں یک بار پکاری خوش ہو      بی بیو آیا ہے کھانا ذرا خیمے میں چلو  
قد مصری کہیں سے گھول کے پیالوں کو بھرو      میری سحر صحن کے لیے چوبھابنا کر لاؤ

سن کے زینب انٹھی دروازے پہ دیکھے ہے کیا  
ہاتھ دھونے کو تو پانی نہیں چوبھ کیا؟

خیمہ کے باہر حضرت قاسم کی لاش آئی ہے اور اندر خیال ہے کہ کھانا آیا ہے۔ یہ مضمون پیدا کرنا بلاغت کے اعتبار سے اگرچہ مناسب نہیں لیکن ان بیانات میں رسم و رواج کے ایسے اشارے چھپے ہوئے ہیں جو ایک ایسے مجمع کو جو واقعات کو پہلے سے جانتا ہے صرف ان کی یاد تازہ کرنا چاہتا ہے ورنہ کرب میں جلا کر دیتے ہیں۔ شادی اور موت کا تضاد، برات کی رسموں اور پارہ پارہ لاش کا تضاد احساس کے تار اس طرح چھیڑ دیتا ہے جو سنجیدہ تقریروں سے ممکن نہیں ہوتا۔ سکندر اس انداز سے بہت فائدہ اٹھاتے ہیں۔ قاصد صغرا کے حال کا ان کا مرثیہ جو بہت مشہور ہے ”ہے روایت شتر اسوار کسی کا تھار سول“ اس میں بھی انھوں نے اسی کا استعمال کیا۔ سامعین کو معلوم ہے کہ جن لوگوں کا ذکر کیا جا رہا ہے وہ جام شہادت نوش کر چکے ہیں لیکن اپنی ناواقفیت میں جناب صغرا ان کو یہ بیانات بھجواتی ہیں۔

بھولے مانجائے سے کہتے مرے اصغر ناواں      گھر کے آنگن میں ہے خالی ترے بھولے کامکاں  
نئے پاؤں کا ترے دیکھوں ہوں جس جا پہ نشاں      اس جگہ آنکھ لگاتی ہوں میں تیرے قربان

تم اشارے سے یہ کہتا پدر و مادر کو  
پھر بھی دیکھو گے کبھی روضہ ”پیغمبر کو

شہ قاسم سے یہ کہتے کو چچیرے بھائی      اپنے لشکر کی خبر بھی نہ مجھے بھجوائی  
چھاونی کوں سے پردیس میں تم نے چھائی      یاد کر اپنا وطن دیکھو مری تنہائی

تم شبہ دیں سے یہ کہتو کہ بہن ہے دلگیر  
دیکھنے فاطمہ صغرا کو چلو یا شہیر

کہتو عباس چچا سے کہ تمہارے واری کیا سیکندہ ہی بھتیجی ہے تمہاری پیاری  
اس کو پھرتے ہو لیے کرتے ہوئے دلداری مجھ کو خط بھی نہ لکھا تم نے چچا اک پاری

اب مجھے اپنی سیکندہ کے لیے یاد کرو  
مجھ کو بابا سے ملا کر مرا دل شاد کرو

ان شکاتوں میں جہاں اپنے خاندان والوں سے ایک پھڑی ہوئی لڑکی کی محبت جھلکتی ہے وہاں اس کی  
معصومیت اور انجام سے ناواقفیت سننے والوں میں غم و درد کی ایک لہر دوڑ دیتی ہے اور بظاہر ایک خط کے  
مضمون سے جذبات دردا بھارنے کے پہلو نکل آتے ہیں۔

سکندر کے بعض مرچے ایسے بھی ہیں جن میں وہ روز عاشور شہیدوں کا ترتیب وار ذکر نہیں کرتے بلکہ  
صبح کا ذکر کر کے جس شہید کا ذکر کرتا ہوتا ہے اس کا بیان اس طرح شروع کر دیتے ہیں جیسے درمیان میں  
اوروں کی شہادت ہوئی ہی نہیں۔ یہ انداز اس دور کے بعض دوسرے شعراء کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ اس  
مرچے میں صبح سے لے کر جناب علی اصغر کی شہادت کے درمیان کا وقفہ سکندر نے اس طرح بیان کیا ہے  
جیسے اور شہید امام حسین کے خیمہ سے باہر آنے کے پہلے ہی رخصت ہو گئے

شاہ معروف عزا بیٹھے تھے بیا سے بے خواب یک یک صبح شہادت نے اٹھائی جو نقاب  
گود کے بچ سیکندہ جو پڑی تھی بے آب سامنے بانو پکاری کہ ہے اصغر بے تاب

پانی اتا سا کہیں لاؤ سیکندہ کے لیے  
بچ رہے اس سے کوئی یونہی تو اصغر بھی ہے



شاہ پانی کے بے نکلے جو گھر سے باہر دیکھتے کیا ہیں کہ سب مارے گئے ہیں اور  
نہ بھتیجا ہی رہا اور نہ برادر نہ پر ہائے بن پانی موسے رن میں مسافر بے گھر

شاہ لاشوں پہ نظر کر کے جو آئے گھر میں  
کہا بانو نے کہ اب جان نہیں اصغر میں

تب تو اصغر کو سسکتا ہوا سے کر شہ دیں بی سیکنہ کو چلے چھوڑ کے پیاسے ٹمکنیں  
مانگنے پانی کو خود آئے جہاں تھے وہ لعلیں دونوں ہاتھوں پہ دھرے بچے کو ہراک کے تئیں

کھڑے دکھلاتے تھے اور سختی تھی وہ فوج شریر  
اس مرے ننھے مسافر کو دو تھوڑا سا شیر

لاس کو وہ جو دکھاتا رہا ہر چند امام مانگتا پانی رہا لے لیکے اصغر کا نام  
تو بھی ہرگز نہ دیا پانی کسی نے اک جام دیکھتے تھے کھڑے اور ہنستے تھے سب ساکن شام

تیر قاتل جو کشیدوں کی کماں سے چھوٹا  
چھیدا نیچے کا گلا باپ کا بازو ٹوٹا

سکندر کے مرثیوں میں ”ہے روایت شتر اسوار کسی کا تھرا سول“ متعدد بار شائع ہو چکا ہے۔ اس کے  
علاوہ ان کے مرثیے مختلف قلمی ذخیروں میں موجود ہیں۔ انھیں میں سے چند مرثیے جو ہمیں مل سکے ان کی بنا  
پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔

## گدا

میرزا گدا علی کا ذکر کسی قدیم تذکرے میں نہیں ملا۔ فسانہ عجیب کے دیباچے میں رجب علی یک سرور نے مرثیہ گوئیوں کے سلسلے میں دلگیر کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ اس میں لکھنؤ کے مقبول و مشہور مرثیہ گوئیوں کے تھکس آگئے ہیں۔ اس میں ایک فقرہ ہے۔ ”سکندر طالع بہ صورت گدا“ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ گدا اور سکندر ایک دوسرے کے معاصر تھے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے ایک مضمون میں لکھا ہے،

”قیس کہتا ہے کہ لکھنؤ میں مرثیہ گوئی کے پہلے دور میں افسردہ، مقبوس، گدا، احسان کے ساتھ حیدری کا شمار بھی ہونا چاہیے۔“<sup>1</sup>

اس سے بھی اگرچہ گدا کے صحیح زمانے کی طرف رہ نائی نہیں ہوتی لیکن اتنا پتہ ضرور چلتا ہے کہ وہ لکھنؤ کے قدیم ترین مرثیہ گوئیوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ جو مرثیے ہمیں ملے ان میں گدا اور سکندر دونوں کے کچھ مرثیوں پر سال کتابت 1191ھ (1777ء) درج ہے اور کاتب کا نام ”بدر عالم متوطن موضع ملاواں بزرگ پرگنہ جھونسی ضلع لاہ آباد“ لکھا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ دونوں مرثیہ گو اس وقت تک اپنی شہرت ضرور حاصل کر چکے تھے کہ ان کے مرثیے لاہ آباد کے مقدمات میں نقل کر کے رکھے جائیں۔

گدا کے مرثیوں کے بارے میں حسب ذیل باتیں قابل غور ہیں

1۔ ہمیں گدا کے چھ مرثیے ملے جن میں پانچ مسدس ہیں اور ایک رباع ان میں بندوں کی تعداد کم

1۔ حیدری مرثیہ گدا نیادہ۔ لکھنؤ اگست 1963ء

سے کم اکتیس اور زیادہ سے زیادہ اثر تائیس ہے۔ ان میں سے تین مرثیے مر سالار جنگ کے کتب خانے میں ہیں۔

2۔ ان کی زبان میں فارسی کا غلبہ ہے جس کی حسب ذیل صورتیں نظر آتی ہیں۔

ا۔ اردو جملوں میں فارسی کے روابط

ب۔ کھڑی بولی کے الفاظ کے ساتھ فارسی حروف معنوی یا اسم اشارہ

ج۔ کھڑی بولی اور فارسی الفاظ میں اضافت

3۔ ان میں مائی، مائی، چدر۔ لکھا۔ بمعنی اکیلا کے سے الفاظ بے تکلفی سے استعمال کیے گئے ہیں۔

4۔ ایسے افعال کا مونث کا صیغہ استعمال کیا ہے جو اس کے بعد کے مرثیوں میں مروج نہیں ہے جیسے دیکھی، کہی وغیرہ۔

5۔ ضرورت شعری کے لیے الفاظ کے تلفظ اور املا میں ترمیمیں۔ جیسے ہکا کا قافیہ (اماں)

6۔ مگنی، کوئی پرانے تلفظ کے اعتبار سے کی اور کئی نظم کیے گئے ہیں۔

ان کے علاوہ زبان کی اور خصوصیتیں بھی گدا کے مرثیوں کی قدامت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔

تاتخ کے دیوان میں ایک قطعہ تاریخ دفات ملتا ہے جس سے گدا کے ہم اور انتقال کی طرف رہ نہائی ہوتی ہے۔

رفت چوں میرزا گداے علی  
سال تاریخ گفت اے دل والے

زیں جہاں سوئے سید الشہداء  
مرثیہ گوئے سید الشہداء

1233ھ

اس سے پتہ چلتا ہے کہ گدا نے حاسی طویل عمر پائی اور ان کا زمانہ کم و بیش 1745-1816ء

1233-1158ھ کا تھا۔

اودھ خصوصاً لکھنؤ میں عزاداری نے دہلی سے الگ رنگ اختیار کیا اور اس نے یہاں کی مرثیہ گوئی پر جو

اثرات ڈالے ان کا ذکر تفصیل سے دوسری جگہ کیا گیا ہے۔ گدا کے مرثیوں کا انداز دہلی کے مرثیوں سے الگ

ہے اور یہی اس کا ثبوت ہے کہ جس فضا میں ان کی تخلیق ہوئی وہیں عزاداری کی کیفیت کچھ مختلف تھی سو ان کے معاصر ہیں حضرت قاسم کے حال میں ان کے مرثیہ میں شادی کی رسموں کے ذکر سے ورد انگیز پہلو جدا کیے گئے ہیں (مطلع یار و ستم تو یہ سنو چرخ کہن کا) گدا کا حضرت قاسم کے حال کا مرثیہ بھی شادی کی رسموں کے بیان سے شروع ہوتا ہے لیکن ان رسموں کا بیان اور ان کی فضاء سودا کے مرثیہ سے الگ ہے۔ اس میں ایک دوسرا سماج سانس لیتا محسوس ہوتا ہے۔

جب حنا بندی کی آئی رات مہرودہ کی      بانو بی بی، بی سیکندہ مہندی کے ہمراہ کی  
لے کے آرائش گئی جب سالی اس نوشاہ کی      مہندی ہاتھوں پر لگا قاسم بنے کی بیہ کی  
بولی کیوں غمگین بیٹھے بھائی تم ہو شاد آج  
بیہ کی مہندی لگی ہے      لو مبارک ہو آج

سر سے پاؤں تک بلائیں ماں نے اس نوشہ کی لے      یوں کہا قربان جاؤں اسے سرے قاسم بنے  
رہنے بیٹھی ہے سالی تجھ کو مہندی باندھنے      لو مبارک ہو اس کی اور اسے کچھ نیگ دے

سہ ہیانے کی جو یہ سب بی بیاں ہیں نام بنام  
بہنوں کو تسلیم کر اور ساری چچیوں کو سلام

زینب و کلثوم بولیں آج ہے مہندی کی رات      اپنی پھوپھیوں سے تو اسے قاسم بنے کچھ کر لے بات  
چچیوں نے اس کو کہا اے نوشہ والا صفات      اٹھ کے جوڑا پہن لے چڑھتی ہے اب تیری بارات

ہیں کھڑے باہر براتی گھر میں ہم کو انتظار  
باندھ سہرا سر کے اوپر اسے حسن کی یادگار

گدا نے ایک مرثیہ روتا ہے جب دودھ بن طفل کوئی شیر خوار، میں حضرت علی اصغر کی شہادت کسی  
قدر تفصیل سے بیان کی ہے ورنہ ان کے مرثیوں میں لام حسیں اور اہل بیت کے مصائب کا ذکر عموماً کیا گیا

ہے۔ کسی ایک شہید کی شخصیت احرار کر سامنے نہیں آ سکی۔ امام حسین کی شہادت تقریباً سارے پیش نظر مرثیوں کا موضوع ہے۔ اور ان کی بزرگی، خدا رسول کے حضور میں ان کے رجب پر زور دیا گیا ہے۔

رسول زادیں افسر کو روتی پھرتی تھیں      امام زادیاں چادر کو روتی پھرتی تھیں  
امیر زادیاں زیور کو روتی پھرتی تھیں      نجیب زادیاں گھر در کو روتی پھرتی تھیں

جلا کے خیمہ صحت کو کر دیا ویراں  
وہ اہل بیت رسالت تھے اور کف میداں

اے میں جو کہوں آہ یا جفا بولوں      اے ستم کہوں یا جور اشیق بولوں  
اے قدر کہوں افسوس یا قضا بولوں      مرے حواس نہیں کیا میں اے خدا بولوں

کہاں ستم کہاں کاشتہ رسول اللہ  
کہاں وہ شہی کہاں خانہ رسول اللہ

امام حسین کی شہادت کی اہمیت واضح کرنے کے لیے گدائے یہ طریقہ بیشتر جگہ استعمال کیا ہے کہ رسول یا جناب فاطمہ یا جبرئیل پر اس کا جو اثر ہوا اسے بیان کرتے ہیں۔ چنانچہ کربلا کے میدان میں یار او شام میں وہان بزرگوں کو لائے ہیں جسہوں نے شہد اور اہل حرم کی حالت دیکھ کر غم و الم سے گریبان چاک کیے ہیں۔ دو مرثیوں میں رسول کے زمانہ حیات کی وہ روایت نظم کی ہے جب جبرئیل سے شہادت حسین کی خبر سن کر رسول اور جناب فاطمہ نے اشک نشانی کی ہے اور امت کی بھلائی کے لیے اپنے دل پر یہ صدمہ برداشت کرنا قبول کیا ہے۔

ان مرثیوں کا کوئی مخصوص ڈھانچہ نہیں۔ شاعر کا مقصد کربلا کے واقعات میں درد انگیز پہلوؤں کا بیان ہے جس سے پڑھنے والے متاثر ہو۔ عموماً مرثیہ کے ابتدائی حصے میں کسی روایت کا بیان ہوتا ہے۔ جس سے رجا دے کر شہدائے کربلا کا خاک و خون میں غلطاں ہونا، اہل حرم کا اسیر ہو کر دربار شام جانا، ان کی فریاد و



زاری بیان کی جاتی ہے۔ ان سب مصائب کا بیان گدا کا میابی سے کرتے ہیں اور اس میں ایسے پہلو اختیار کرتے ہیں جن سے اشریہ اہل ہو۔

پھر منہ طرف مدینہ کے کر کے وہ سوگ دار کہنے لگی رسول کی خدمت میں یوں پکار  
تیرا وہی حسین ہے اسے جبر نام دار پھر تا تھا جو سدا تری چھاتی لگا ہوا

ناتا وہی نواسہ ترا ہے یہ لاڈلا در روز عید جس لیے تو ادٹ تھینا  
سو اب یہ شہ سوار کٹ سر پہ کر بلا آیا ہے شہر شام میں بر جمی چڑھا ہوا

انسوس یہ وہ لب ہیں جوتے تیرے بوسہ گاہ سو آج ان لبوں کو وہ ملوں دے دیا  
ہے چھیڑتا چھڑی ستیں یوں کہہ کے آہ کیوں تو تمام خلق کا سردار تھا ہو

ان بیانات میں سادگی و روئی ہے۔ تشبیہات و استعارات سے نہ حسن بیان میں اضافہ کرنے کی کوشش کی ہے نہ تصنع کی فضا پیدا کر کے تحصیل کا زور دکھانے کا جذبہ ہے۔ حروف کا گرنا ناشدے اور ضار کا بہت جگہوں پر نہ ہونا اور اسی طرح کی لہنی خصوصیتوں کی بنا پر گدا کو اٹھد ہویں صدی عیسوی کا مرثیہ تو قرار دینا مناسب ہے اگرچہ ان کی وقایہ انیسویں صدی میں ہوئی۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ گدا کے مرثیے لکھنؤ کے بالکل ابتدائی مرثیوں کا نمونہ نہیں اس لیے کہ ان میں روئی اور قدرت کلام موجود ہے۔ لیکن خلافت و جستجو کے پیرنی الہل یہاں پہنچ کر رک گئے ہیں اس لیے اس وقت تو سکندر، گدا اور حیدر کی کے مرثیے لکھنوی مرثیے کا قدیم ترین نمونہ ہیں۔

### احسان

سکندر اور گدا کے معاصرین میں احسان بھی ہیں۔ اگرچہ تہذیبوں میں پادگار شعر اور گلش بہادر کے علاوہ اور کسی پرانے تذکرہ میں ان کا ذکر نہیں ملتا<sup>۱</sup> لیکن مرثیہ پڑھتے اور اس کی تاریخ سے دل چسپی

<sup>۱</sup> پادگار شعر ۱۹ ص ۱۹ پر ان کے بارے میں صرف اتنا درج ہے۔

”احسان، ماکن لکھنؤ، مرثیہ کہے میں یہ خاص شہرت رکھتے تھے“

گلش کے خد ۱۸ پر یہ عبارت ہے ”احسان لکھنؤ کی خصوصیت ہے۔“

رکھے دلوں میں احسان کا نام لکھنؤ کے اہم ابتدائی مرثیہ گو یوں میں لیا جاتا ہے۔ مرزا جب علی بیگ سرور نے نسانہ عجائب کے دیباچے میں دلگیر کا بیان کرتے ہوئے لکھنؤ کے جن مشہور مرثیہ گو یوں کے تخلص عبارت میں صرف کیے ہیں ان میں احسان بھی ہیں۔ ان شہادتوں کے علاوہ احسان کا زمانہ متعین کرنے میں ان کے مرثیوں کی ساخت اور زبان کا سہرا لیا جاسکتا ہے۔

احسان کے جو مرثیے ہمیں شمس آباد اور کتب خانہ سالار جنگ میں ملے ان میں ایسے بھی ہیں جن میں چار مصرعے ایک طرح کے ہیں اور بیت کی نہ صرف بحر مختلف ہے۔ بلکہ اس کی زبان بھی کسی مرثیے میں اودھی سے متاثر اور کسی میں بالکل اودھی ہے۔ مسدس کی اس شکل کو بعض لوگ مسدس دہرہ بند کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ مرثیہ کے لیے مسدس دہرہ بند کی شکل اس وقت سے ذرا پہلے کی منزل ہے جب مسدس میں مرثیوں کا لکھا جانا تقریباً طے ہو گیا۔ مسدس دہرہ بند کا رواج بارہویں صدی ہجری کے بعد نظر نہیں آتا۔ اس بنا پر احسان کو سکندر اور گدا کا معاصر سمجھنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

قاصد صغرا کی روایت اس دور کے مرثیے گو یوں میں مقبوض معلوم ہوتی ہے۔ سکندر کے مشہور مرثیہ ”ہے روایت شتر اسوار کسی کا تھار مول“ کا ذکر کیا جا چکا ہے احسان اور انسردہ نے بھی اس روایت میں تھوڑا بہت تغیر و تبدل کر کے نظم کیا ہے۔ احسان کے دو مرثیے اس موضوع پر ہمیں نظر آئے۔ ایک میں صغرا کا قاصد مدینہ سے کربلا خط پہنچاتا ہے۔ دوسرے میں ایک قاصد شہادت امام کی خبر لے کر مدینہ پہنچتا ہے اور جناب صغرا کو واقعہ کربلا کی اطلاع ملتی ہے۔ پہلے مرثیہ کے کچھ مقامات یہاں پیش کیے جاتے ہیں۔

یہ کہہ کے اس نے ہاتھ میں خط دے کے عرض کی      صغرا ترے فراق میں روتی ہے دل جلی  
نہ دن کو ٹپکتی ہے نہ شب کو ہے لپکتی      روتی ہے اور راہ تمہاری ہے دیکھتی

آنسو کے دانے بنا آہ کا جگا ڈار  
اس تسبیح میں ہے کھڑی جیتی نام تھار

قاسم کی جا کے لاش اوپر پھر وہ غم روہ گھٹنوں کو ٹیک بیٹھ گیا کہنے یوں لگا  
نوشہ اپنے منہ سے تو سہرا ذرا اٹھا صفرا کا نامہ آیا ہے اس میں ہے یہ لکھا

بیاہ جو تم نے کیا واں اے حسن کے پوت  
نیک میں لینے آؤں گی منہ پر ملے بھسوت

زینب سے کہہ چکے تو کیا مانو سے بیاں صفرا نے یوں لکھا ہے تمہیں خط کے درمیاں  
بیماری سے ہوا ہے مرا جسم ناتواں دریا میں میں فراق کے ڈوبی ہو لٹاں جاں

جس ناک پر بیٹھ کے تم اتر گئی ہو پار  
جو لاوے اس ناک کو اس کے جاؤں وار

بانو سے کہہ کے جا کے یہ کبرئی سے پھر کہا کھونکھٹ تو اپنی گیر دی چادر کا ٹک اٹھا  
چھوٹی بہن نے تیری تجھے خط میں ہے لکھا خوب ہم کو تم نے یاد کیا ولہ وا ہوا

سگی بہن جب ایسا ہو غیر کرے کیا بیاہ  
ماں کی چھاتی لگ رہیں ہمیں اکیلے ڈر

سکندر کے اسی مضمون کے مرعے کو سامنے رکھ کر دیکھنے سے خیال ہوتا ہے کہ احسان کا مرثیہ اس سے  
قدیم تر ہو تو عجب نہیں۔ احسان کا دوسرا مرثیہ اس مرثیہ کے کافی بعد کا معلوم ہوتا ہے۔ اس کی روانی پختگی،  
تشبیہات و استعارات سے مہارت و قدرت کلام کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اچھی خبر کی توقع اور پورے  
کنجے کے مارے جانے کی ستانے میں جو تضاد ہے وہ احسان نے اس خوبی سے ابھارا ہے کہ مرعے میں بہت درد  
اثر پیدا ہو گیا ہے۔ جناب صفرا کا قصد کی آمد سے خوش ہو کر اس سے سوال کرتی ہیں

کہہ خوش و خرم تو ہے بھائی علی اکبر مرا کہتا انہیں طرح سے ہے علی انصر مرا  
مابدو عباس و قاسم ہے ہر اک کیوں کر مرا ذکر گھر میں ہے کبھی کرتی مری مار مرا

کبریٰ میری یاد کا بھی دم کوئی بھرتی ہے

اور سیکند میری بھولی بوا کیا کرتی ہے

اس استفسار کا یہ جواب پا کر دل کی کیا کیفیت ہوگی۔

کیا بیاں تجھ سے کروں تیرے علیٰ صغر کا حال تیر کی ہے گی لگی اس کے گلے پیاسے پہ بھل

خون سے کرتہ شلوکہ ہو گیا ہے اس کا لال خاک پر لیٹا ہے سر پر دھوپ کا ہے گا زوال

نہ تو پھولیاں ساتھ اس کے اور نہ لال سات ہے

سونے جنگل میں ہے سوتا اور اندھیری رات ہے

نوجواں بھائی جو تیرا ہو گا وہ اکبر علی اے بخت سینے کے اوپر اس کے ہے بر چھی لگی

خون سے جو آلودہ ہو گئی ہے وہ شکل احمدی لوگ وہ باتیں یہ اکثر کرتے ہیں اے غمزدی

کوئی کہتا ہے شفق میں چودھویں کا ماہ ہے

کوئی کہے ہے خوں سے تر دوئے رسول اللہ ہے

اے خوزادی حال قاسم کا کروں کیا آشکار کربلا میں کٹ گئی اس کی برات دل ذگار

تن تو اس کا خاک کے اوپر پڑا ہے زخم دار اور سر سہرا بندھا بر چھی کے اوپر ہے سوار

اشقیہ اس نیزے کو اٹھوا کے جب پھروا تے ہیں

اے خوزادی پھول اس سہرے کے جھڑتے جاتے ہیں

مرثیہ ”بالی سیکند جاگئی ہوئی ساری رات کی“ میں باپ کو جانے سے روکنے کے لیے کم سن بچی جس

طرح کے خیالات کا اظہار کرتی ہے اسے احسان نے اچھی طرح بیان کیا ہے اور اس سلسلے میں بھی ایک

نفسیہ موزون ہے جو ایک طرف بچی کی بے پناہ محبت کی عکاسی کرتا ہے دوسری طرف حالات کے پس منظر

کی وجہ سے دردِ عالم کی موثر تصویر ابھارتا ہے:

بابا جی میں تو ٹپکا تمہارا نہ چھوڑوں گی      بابا جی میں تو منہ نہ محبت سے موزوں گی  
بابا جی میں تو رشتہ الفت نہ توڑوں گی      تم چھوڑ جاؤ گے تو میں سر اپنا چھوڑوں گی

بابا جی زمین گھوڑے پر تم کیوں بندھاتے ہو

بچی کا چار سال کی کیوں جی کڑھاتے ہو

بس بابا جان فکر نہیں ہے مری ضرور      جانا جدھر کو رکھنا مجھے اپنے ہی حضور  
چھوٹے سے من میں دل کو مرے کی حیثیت چور      پیادہ ہی لے چلو مجھے گھوڑے سے دور دور

جی ملنے کا جو چاہے گا مجھے تشنہ کام کا

وں گی شکار بند پکڑ خوش خرام کا

میرے تئیں سواری میں گر کوئی دیکھ کر      پوچھے گا کون پیچھے یہ آتی ہے تود گر  
پکڑ لے شکار بند جو ہے یہ بہ چشم تر      بابا نہیں جتاؤں گی، بولوں گی آہ بھر

نہ ان کی بیٹی ہوں نہ میں ان کی عزیز ہوں

میں زر خرید چھوٹی سی ان کی کینر ہوں

ان مرثیوں میں مقامی رسوم اور اودھ کی معاشرت کی جھلکیاں بھی موج د ہیں خصوصاً عورتوں کی گفتگو اور ان کے جذبات کی عکاسی میں ادھر کی مثالوں میں بھی یہ خصوصیت دیکھی جاسکتی ہے۔ ”رن میں جب صبح شہادت کی نمودار ہوئی“ میں جناب شہر، نواہام کی رخصت کے وقت حضرت زینب سے کہتی ہیں۔

ایک دن وہ تھا سن لے سہل بنی کی خواہر      قیسری گھر میں سے آئی تھی میں میں شہر کے گھر

ایک دن بیٹھی تھی میں متعجب میں گھونگٹ سے کر      سہرا تو سر پہ تھا صندل کے تھے چھپے منہ پر



اب وہ جاتا ہے سہاگ آتا رٹھاپا ہے گا  
منہ پہ صندل کے عوض خاک کا چھلپا ہے گا

ایک دن وہ تھا دلہن تم نے بتایا تھا مجھے      لے کے اک ایچھے سے محل میں چڑھایا تھا مجھے  
پھر بہو کہہ کے علی نے بھی بٹھایا تھا مجھے      پہلو میں فاطمہ بی بی نے لٹایا تھا مجھے

آج نہ شان وہ ہوگی نہ وہ شوکت ہے گی  
میں جا ہی میں ہوں اور شاہ کی رخصت ہے گی

تاریخی اعتبار سے جناب شہر بانو کے عقد سے پہلے جناب فاطمہ کا انتقال ہو چکا تھا اس بنا پر چوتھے مصرع  
کا مضمون غلط ہو جاتا ہے۔ اس دور کے مرثیہ گو تاریخ کی طرف سے دھیان نہیں دیتے اور واقعات کے  
خاکے میں تخیل سے رنگ بھرتے چلے جاتے ہیں۔

احسان کے جو مرثیے ہمارے سامنے ہیں ان میں تمہید اور جنگ وغیرہ نہیں۔ صرف غم انگیز مناظر اور  
ان میں بھی رخصت، جدائی کی بے تابی، ٹکھڑنے کا غم، کبھی امام کی زبان سے، کبھی اہل حرم کی جانب سے،  
کبھی فاطمہ صغریٰ کی طرف سے بیان کیا گیا ہے اور کربلا کے ایسے کے غم انگیز پہلو ابھارے گئے ہیں۔ بیچ بیچ میں  
صبر و رضا کی تعلیم اور اعلیٰ اخلاقی مقاصد کا ذکر بھی مل جاتا ہے مثلاً

صبر والے نہیں جز شکر کے فرماتے ہیں      عاشق حق بھی کہیں بھوک سے گھبراتے ہیں

پانی کے بدلے خون سے اپنا دضو ہوا      لیکن خدا کے روبرو ہیں سرخ رو ہوا

شکر وہ بھی کرے اور تو بھی کرے شکر خدا      کوئی دم مارو نہ اس وقت میں درواو رضا

احسان کے مرثیوں کی زبان میں قدامت کی وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو بارہویں صدی ہجری کے  
شعرا کے یہاں نظر آتے ہیں۔ بعض الفاظ کے تلفظ اس وقت مختلف تھے اس لیے ان کا استعمال تو الگ ہے ہی

ان کے علاوہ ”ہے“ کی جگہ ”گا“ ”آپ ہی“ ”آپ کی“ کے بجائے ”کری“ وغیرہ ترکیبوں میں پھر موزنی،  
نصیبوں اجزی اور الفاظ میں تیس، اور لو ہو، اگن، نک، نو تھ وغیرہ لفظ کیے گئے ہیں جو بعد کے مرثیہ گوئیوں  
نے بھی متردک قرار دیے۔ فارسی کے روابط بھی ایسے استعمال کیے گئے ہیں جو بعد کو ترک کر دیے گئے مثلاً  
سر عشق ہوئی چلی بروخہ بول

کوئی دم مارو نہ اس وقت میں دریاو رضا

فارسی اور اردو الفاظ کے درمیان عطف و اضافت کا استعمال بھی ملتا ہے جیسے آرام و چین، مثل  
اگن وغیرہ۔

ان مرثیوں میں دیہاتی زبان کے دہروں اور باباجی، تانی جی وغیرہ الفاظ اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں  
کہ وہ خواص سے زیادہ عوام کے لیے لکھے گئے ہیں اور ان کی تشکیل و تصنیف میں ایک حد تک اکثریت کی  
رندگی کو مد نظر رکھ کر عمومیت کے عناصر شامل کیے گئے ہیں تاکہ ان کی ہمہ گیری میں اضافہ ہو۔

## افسردہ

افسردہ کا نام مرزا پناہ علی بیگ تھا۔ وہ لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔<sup>1</sup>۔ بیشتر تذکرے ان کے ذکر سے  
خالی ہیں۔ کریم الدین نے ان کو حقد میں مرثیہ گوئیوں میں ممتاز قرار دیا ہے لیکن ان کا نام نہیں لکھا۔ ان  
کے سال پیدائش و وفات کا کہیں پتہ نہیں چلتا۔ چوں کہ شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد ان کی بیوی بہو  
بیگم کی سرکار میں ملازم اور اسی سلسلے میں فیض آباد میں مقیم تھے۔ یہ ان کے عروج کا زمانہ تیرہویں  
صدی ہجری کی پہلی چوتھائی کو سمجھا جاسکتا ہے۔ کتب خانہ سرسار جگم میں ان کے ایک مرثیے کی نقل  
پر سال کتابت 1215ھ درج ہے جو 1800ء کے مطابق ہے۔ ایک دوسرے مرثیہ پر شیخ علی صادق  
1222ھ کی ہرگی ہوئی نظر آئی ہے۔ ان سے بھی ہمارے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ اٹھارہویں

صدی عیسویں کے آخر میں افسردہ مرثیہ گو کی حیثیت سے مشہور و مقبول تھے۔ کریم الدین کی عبارت سے بھی ان کی مقبولیت کا پتہ چلتا ہے۔

”اتنا دریافت ہوا کہ یہ شاعر مرثیہ گوئی میں اپنے وقت میں عہدوں پر  
سبقت لے گیا تھا اور بہت درد انگیز مرثیے کہتا تھا۔ بہت سے مرثیے عاجز نے  
اس کے دیکھے۔ اس کے مرثیہ میں رقت بہت ہے اور مضامین بھی بہت  
اچھے اچھے باندھتا ہے۔“<sup>1</sup>

افسردہ کے بارہ مرثیے ہم نے دیکھے۔ یہ سب مسدس کی شکل میں ہیں۔ ان میں بندوں کی تعداد تیس اور  
چالیس کے درمیان ہے۔ جیسا کہ کریم الدین کے بیان سے ظاہر ہے ان مرثیوں میں بین پر زیادہ زور دیا گیا ہے  
اور گریہ کے پہنچا کر کے لیے رخصت کے مضامین میں بھی اچھی خاصی تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں۔  
مرثیہ ”سنا یہ بانو نے اکبر شہید ہوتا ہے“ میں حضرت علی اکبر کی رخصت کے چند بند پیش کیے جاتے ہیں۔

یہ مشورہ تھا جو تشریف لائے داں شیر      شریک باپ کے اکبر علی نہٹ دل گیر  
نظر جو بانو کو آئی وہ چاند سی تصویر      کہا کہ آؤ میرے لال، رخک بدر منیر

یہ کیسی کرتے تھے منت پدر کی تم پیارے  
خیر بھی رکھتے ہو میرے جگر کی تم پیارے

کدھر کا قصد ہے جانے کا اے مرے جانی      کہاں چلے ہو مرے لال یوسف ثانی  
تمہارے واسطے کیا خاک میں نے ہے چھائی      اٹھارہ سال تلک میں رہی ہوں دیوانی

تمہیں جو پالا ہے میں نے بھلے دنوں کے لیے  
نہیں یہ باغ لگایا ہے باغیوں کے لیے

جسہیں یہ بات گوارا ہوئی مرے دلبر      کہ ماں کو چھوڑ کے پردیس میں بہ دیدہ تر  
امید تم سے نہیں ماں کو اے علی اکبر      کہ داغ اپنی جوانی کا دو مرے دل پر

پدر کو دیکھو اکیلا ہے دشت غربت میں  
اماں کو دیکھو کہ ہے جلا مصیبت میں

کہا یہ رو رو کے اکبر نے اے مری مادر      تمہاری مہر و محبت پہ ہو ندا اکبر  
ذرا بہ دیدہ انصاف آپ کیجئے نظر      کہ میرے رو برد پایا کا کٹ گیا لشکر

رہا ہے کون جواب شاہ پر قدا ہووے  
لیکا ہے خوب جو اکبر کو اب رضا ہووے

جہاں میں اتنی ہی مدت لکھا تھا میرا نام      بنام جیتا ہوں علم کر چکا ہے مجھ کو تمام  
تم اپنا دودھ مجھے بخشو اے ذوار کرام      مقام صبر کا ہے اور کچھ کر دے تہ کلام

خدا کے واسطے روکو نہ راہ اکبر کی  
قسم میں دیتا ہوں روح بتول اطہر کی

لیا بتول کا جو نام بولی وہ غم خوار      فدا ہے نام پہ زہرا کے میرا سب گمبار  
رضا میں دے چکی چارن کو اے مرے دلدار      جو کچھ کہ ہو گا سو میں دیکھ لوں گی دل انگار

ترا میں داغ ٹھٹھوں گی اپنے اس جی پر  
ہزار بیٹے تصدق بتول بی بی پر

یہ بات سن کے لگیں روے زینب دکلثوم      ادھر کو رو اٹھ بیبا امام وہ مظلوم  
ہوئی یکینہ کو رخصت جو بھائی کی معلوم      پکا کے ہاتھ میں دامن اخئی کا وہ معصوم

لگی یہ کہنے کہ جاتے ہو تم کہاں بھائی  
مجھے بھی لے چلو، ساتھ اپنے نوجواں بھائی

کہا سمجھوں نے سیکڑہ سے اے بچی ناداں تو اپنے بھائی کا ہاتھوں سے چھوڑ دے داماں  
نہ روک اس کو یہ ہوتا ہے عازم میدان دیا جو اب سیکڑہ نے یوں پہ آہ و فغاں

کوئی نہ بولو بہن بھائی ہم سمجھ لیں گے  
بہن کی بات کا بھائی جواب کچھ دیں گے

ماں کی محبت، جوان بیٹے کا غم، مرنے کے لیے کتبہ سے الگ ہونا ایسا دردناک منظر شاعر نے کامیابی سے  
پیش کیا ہے اور اس میں بہن بھائی کی محبت کا پہلو دکھا کر اسے اور بھی درد انگیز بنایا ہے۔ رخصت کا یہ منظر نسبتاً  
لمبا تھا، ایک دوسرے مرچے میں انہوں نے جناب صفرا سے مدینہ میں سب کے رخصت ہونے کا منظر تین  
بندوں میں بڑے فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ حالات دوسرے ہیں، واقعات کا پس منظر دوسرا ہے۔  
جناب صفرا کو مدینہ میں چھوڑ کر امام حسین دوسرے اعزا کے ساتھ سفر پر روانہ ہوتے ہیں۔

دقت رخصت کا جو صفرا کے وہاں پر آیا شاہ نے اس کو لگا چھائی سے یوں سمجھایا  
جہاں تم گھر میں رہو تم پہ خدا کا سلا باپ سے تم کو ہے تقدیر نے اب چھڑ دیا

گر رہے زندہ تو یلوا وہاں لیں گے تم کو  
ورنہ پھڑے ہوئے محشر میں ملیں گے تم کو

ام سلمہ کے دیدہ تھوں میں جب اس کا ہات باپ کے منہ کو لگی دیکھنے وہ نیک صفات  
دست و پا کانپ اٹھے نالہ جاں کاہ کے سات آنکھ سے ڈھل پڑے آنسو کی رورو کے یہ بات

سر جھکا کہنے لگی خالق اکبر حافظ  
فاطمہ اور حسن احمد و حیدر حافظ



ماں سے پھو پھو سے لگی کہنے خدا کو سونپا      جب کہ پھر آؤ گے تب تم سے کروں گی میں گلا  
اب تو کچھ کہتی نہیں جو کہ ہوا خوب ہوا      خیریت سے جو سفر کر کے پھر آویں بابا

میرا وہ وقت ہے جو کہتا ہے میں کہہ لوں گی  
تم سدھارو میں رہی آج نہ کچھ بولوں گی

صغرا کی بے چارگی، پاس ادب اور ناراضگی، شکایت اور رنج مہجوری ان سب جذبات کی ملی جلی تصویر  
افسردہ نے کھینچ کر اپنی شاعرانہ مہارت کا ثبوت دیا ہے جاگیر دارانہ سماج میں باپ اور بیٹی کا رشتہ، سرس اور بہو،  
بڑے بھائی اور چھوٹے بھائی کے درمیان تعظیم اور لحاظ کا جو تصور ہوتا ہے وہ یہاں بھی جلوہ فرما ہے۔ دوسری  
مثال میں قافلے سے چھٹ کر رہ جانا صغرا کے لیے تقریباً موت کے برابر ہے ہاتھ پیر اور آنکھیں اس ضبط  
کے باوجود خاموش احتجاج میں حصہ لیتی ہیں لیکن باپ کے لحاظ سے وہ ایک غلط بھی زبان سے نہیں نکالتی  
یہ اس لیے بھی ہے کہ جس معاشرت کی فضا پیش کی جا رہی ہے اس میں سفر کے وقت تاخوش گواری باتیں یا  
اعتراضات نہیں کیے جاتے۔ اس سے پہلے کی مثال میں جناب فاطمہ کا نام آتے ہی حضرت علی اکبر کی والدہ پتی  
ساری بے چینی اور دکھ بھول جاتی ہیں اور میدان میں جانے کی اجازت دیتی ہیں۔ افسردہ اس پر روروینا چاہتے  
ہیں کہ جناب فاطمہ کا درجہ اتنا بلند ہے کہ جو ان کا رتبہ سنیں ہے وہ ان کا نام آتے ہی اپنے بڑے سے بڑے  
سرمایہ کو ان کی خاطر خوشی سے پنھا اور کر سکتا ہے۔ اس کے علاوہ کربلا کی جنگ کسی دنیوی عرض و غایت سے  
نہیں تھی بلکہ انہیں اصولوں کی حفاظت کے لیے جناب فاطمہ اور دوسرے بزرگان دین نے اپنی زندگی وقف  
کی تھی۔ ایک مرثیے میں امام حسین کی شہادت بیان کرتے ہوئے اس پہلو کو سراہا گیا ہے

پاک و پاکیزہ کہا حق کو سمیت از مجیر      بعد اس کے کہا اے کاتب امر تقدیر  
نامہ مت عاصی کی مٹا دے تحریر      پھیر بمشش کا قلم دفتر قدرت کے دیر

مرکٹا دیتا ہوں میں رو برو تیرے خالق  
خوں بہا ہے یہی شیر کا میرے خالق

ذات حق کی جو ہے اے مومنوں دعوات مجیب      خاص بندے کی دعا یہ ہوئی اجابت کے قریب  
سبر اورج خطابت پہ تھا احمد کا خطیب      حمد حق نعت بنی کہتا تھا عابد و غریب

اس میں وہ شمر کا فخر جو گلو گیر ہوا  
وہ نمازی دم تکبیر میں تکبیر ہوا

دیکھو مومنو کہتے ہیں عبادت اس کو      تابع امر خدا کہتے ہیں طاعت اس کو  
سر تک بخش دے کہتے ہیں سخاوت اس کو      ہے سبیر نے کہا شافع امت اس کو

کار پردازِ دو عالم نے یہ کچھ کام کیا  
نمبر احمد کے کیس نے یہ عجب نام کیا

ان مرثیوں میں امام حسین کے کردار کے یہ دو پہلو واضح طور پر نظر آتے ہیں ایک باپ اور بزرگ  
خاندان کی حیثیت جو اپنے جگر پاروں کو گھائل ہو تا دیکھتا ہے تو اسے تکلیف ہوتی ہے۔ اپنے گود کے پالوں کو  
خاک و خون میں غطاں دیکھ کر فریاد آہ کرتا ہے۔ دوسرا پہلو انسانیت کے محافظ اور تقسیمات اسلامی کے صحیح  
ترجمان کا جو اپنے بتائے ہوئے راستے پر گامزن رہنا حق کی سب سے بڑی فتح اور زندگی کا سب سے بڑا  
مقصد سمجھتا ہے اور اس کو واضح کرنے کے لیے ہر طرح کی قربانی دیتا ہے۔

جنگ کا بیاں افسردہ کے سر میں مختصر ہے۔ کہیں ایک بند میں لڑائی کا نقشہ کھینچا ہے اور کہیں  
میدان جنگ کے دوسرے واقعات کے ضمن میں جنگ کا ذکر بھی آگیا ہے لیکن حملہ کرنے کا انداز، مختلف  
اتھیاروں کا استعمال، وار کرنا اور روکنے وغیرہ نہیں ہے ”میدان میں شاں کھائی حب سینے پہ اکبر نے“ میں  
جنگ کا منظر اس طرح پیش کیا گیا ہے:

دیر کی طرح ہر سو پر موج ہے اک لشکر      تیزوں کے نیساں میں اک شیر سا ہے صفد  
حملہ ہے وہ جب کرتا رو باہ کے لشکر پر      ہو جاتی ہے صف برہم گر پڑتے ہیں کتنے سر

اس ایک ہی صفد نے خالی کیا میدان ہے  
شمشیر ہے وہ اس کی یا برق درخشاں ہے

”جب سیکندہ قسطنطنیہ سے مثل گل مر جہانگی“ میں حضرت عباس کے میدان میں پہنچے اور شہید ہونے کی تصویر کشی یوں کی ہے۔

وہ علم بردار پہنچا جس گھڑی دریا کے پاس اس طرح کہنے لگا اے قوم بد، ناحق شمس  
دل میں سوچو تو یہ کیسی بات ہے دوران قیاس ساقی کوڑ ہو پیاس تم بجھاؤ اپنی پیاس

یہ عمل آخر تھکدے پیش کیا آتی نہیں  
کس طرح کے ہو مسماں یہ مسلمان نہیں

کچھ نہ وہ خاطر میں لائے جس قدر اس نے کہا تھی وصیت شاہ کی اتمامِ حق کر چکا  
تب تو اس نے کھینچ کر تلوار اور گھوڑا اٹھا ایک باری جا منتہی اعدا کو برہم کر دیا

منگ بھر پانی سے چاہا تھا کہ میں پانی پیوں  
پھر کہا ہے ہے مرا بھائی مرے اور میں جیوں

جی میں یوں کہتا تھا اے عباس تو کرتا ہے کیا پانی لینے آیا اپنے آپ تو پینے لگا  
غور کر تو تجھ کو یہ پانی بھی چٹا ہے روا ساقی کوڑ تجھے کوڑ پہ کیا فرما دے گا

وہ نہ پوچھے گا کہ تیرا تشنہ لب سردار تھا  
لوگ نے پانی پی لیا کیا علم بردار تھا

غور کر یہ بات جی میں پھینک وہ پانی دبا منگ جب پانی سے بھرن گھر کا پھر رستہ لیا  
آجکی چاروں طرف سے وہ سپاہِ اشقیاء ایک باری اس علم بردار پر نرغہ کیا

گھر گیا بلو عرب ہاول میں جا کے شام کے  
کٹ پڑے شبنوں سے بازوں تھے جو دونوں کام کے

مشک کا دانتوں میں تسمہ تمام کر تب وہ دلی یوں پکارا لو خبر ایسے میں یا حضرت علی  
حال سب تم پر ہے روشن کیا خفی د کیا چلی کی دعا لیکن قضا سے کچھ نہ واں اس کی چلی

مشک بھی چھیدی گئی آخر جو نوک تیر سے  
ہو گیا مجبور تب وہ خواہش تقدیر سے

پڑ گئی اک بار گی آ خون کی منہ پر نقاب گر پڑا گھوڑے سے مائی پر وہ ملا بو تراب  
دی صدا بھائی کو پہونچ جلد اے عال جناب آیا تھا جس کام کو سو ہو چکا میں کامیاب

لائے تشریف گر ملنا مرادر کار ہے  
مجھ علمبردار کا یہ آخری دیدار ہے

نزع کی حالت کا بیان مرثیہ گو یوں کا عام موضوع ہے۔ اس عالم کی تصویر کشی کرنے میں السردہ نے  
اچھے مشاہدے اور قدرت بیان کا ثبوت دیا ہے حضرت علی اکبر کے عالم اختصار کی کیفیت دوسریوں میں اس  
طرح بیان کی ہے۔

یہ بات کرتے ہیں آنکھیں جو وہ پھرانے لگا زباں کو کلمہ توحید پر ہلانے لگا  
تڑپ تڑپ کے تن تاز نہیں گھمانے لگا ہوئی نہ دیر کہ اکبر کاجی ٹھکانے لگا

اٹھا یہ غل کہ موا شکل مصطفیٰ ہے ہے  
پکاری بانو مرا لال مر گیا ہے ہے

روتے تھے وہاں شاہ جو بھگی اسے آئی یک دم میں ہوئی روح سے اور تن سے جدائی  
سرور نے رکھا ہاتھ، ذرا نبض نہ پائی تھی آنکھ کھلی، شہ نے پک اس کی جھکائی

فرمایا کہ ہم جاتے ہیں تم سو رہو بیٹا  
اس غیند سے انصاف کے دن جاگیو بیٹا

افردہ کے زیادہ تر سرشیں میں تمہید نہیں ہوتی۔ ابتدا ہی سے واقعات کا بیان شروع ہو جاتا ہے لیکن بعض سرشوں میں انہوں نے تمہید کا التزام کیا ہے اس تمہید میں کنایوں اور اشاروں کی مدد سے انہوں نے شاعرانہ کاسن پیدا کیے ہیں اور پھر ایسے بیان کی جدت و ندرت کے جوہر دکھائے۔ مثال کے لیے ہم صرف ایک مرثیہ کے ابتدائی پانچ بند یہاں لکھتے ہیں۔

اے مہیا گلشنِ احمد پہ خزاں کیوں آئی      گل تو سیراب ہیں گلگی پہ زباں کیوں آئی  
مہلِ نغمہ سرا نغمہ زباں کیوں آئی      باؤ صرصر پہ چمن خاک فشاں کیوں آئیں

شامیوں نے جو کیا باغِ قلم زہرا کا  
کیا لومر حق کوئی ثابت نہ ہوا زہرا کا

اس خزاں کے تو نہ لائق تھا بنی کا گلزار      بلکہ ایسا تھا چمن جس میں رہی فصل بہار  
کیا غضب ہو کیا کیا قہر یہ ٹوٹا اک بار      گل تو مرجھا گئے سر بہر رہے دین کے خار

نخل سب کٹ گئے، اک سرورواں باقی ہے  
طوقِ قمری کے گلے کس کا نٹاں باقی ہے

کیوں متاکی درودیوار ہیں ویران سبھی      سرخی خون سے تولی ہے بہ ظاہر سرخی  
کیا حسن سید مسموم کے گھر ہے شادی      کون دوہا ہے بنا ، کون بنی پردہ بنی

کس کا یہ تہجد ، گلزار لٹا شادی میں  
کس کی مہندی تھی جو یہ حوں بہ شادی میں



سچ میں ہے جو یہ سہل اسے کیا ہے ایذا      کون سی کا کل مٹکس کو پریشاں دیکھا  
کھل رہی چشم ہے نرمس کی اسے کیا ہے ہوا      کس چمن کو ہے نظر لگ گئی، غم ہے کس کا

داغ لالے نے لیا، کون سادل ہے بریاں  
کون دل میں ہے جو اس باغ سے ہے تا قریاں

مضطرب کس لیے پھرتی ہے سدا باد نسیم      کس کی خوشبو ہے جو کرتی ہے گلوں کو تقسیم  
کس کو دیکھا ہے جو ہر شاخ پہ کرتی تعلیم      کس کا غم آتا ہے جو سرد ہے کرتا تعلیم

غم اگر سید شہدا چلا آتا ہے  
گلشن دل کو جو ویران کیے جاتا ہے

افسردہ کے مرچے بھی ان کے معاصرین احسان، گدا، حیدرتی، وغیرہ کی طرح کہیں شائع نہیں ہوئے  
لیکن مختلف کتب خانوں اور قلمی ذخیروں میں ملے ہیں۔ انداز بیان کے اعتبار سے یہ مرچے روانی اور بے تکلفی  
کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان میں اٹھارہویں صدی عیسوی کی عام کمزوریاں مثلاً شتر گربہ، تعقید اور حشو و زوائد  
موجود ہیں۔ ضرورت شعری کی وجہ سے حرفوں کے گرنے یا مشدود حروف کو غیر مشدود نظم کرنے کی مثالیں  
بھی نظر آتی ہیں۔ یہ سب عیوب ایسے ہیں جو اس دور کے سبھی مرثیہ گوئیوں میں ملتے ہیں۔

افسردہ نے اپنے معاصرین سکندر اور گدا کے مقابلے میں مرچے کو موضوعات کا تنوع اور بیان کی  
وسعت دی، رخصت اور شہادت کے بیانات پر زیادہ زور دیا اور ان میں نفسیاتی نکتوں کو ابھار کر عام انسانی  
جربات و احساسات کا ترجمان بنایا۔ حضرت قاسم کے حال کے مرچے لکھنے کا رواج تو اردو میں عام تھا، افسردہ  
نے حضرت عباس، حضرت علی اکبر، حضرت علی اصغر کے حال میں بھی الگ الگ مرچے لکھے۔ ان کے علاوہ  
رسول خدا، حضرت علی اور جناب فاطمہ کے مرثیہ بھی لکھے۔ رواجوں کو نظم کرنے کی طرف توجہ کم کر کے  
انہوں نے شہیدوں کی رخصت و شہادت پر مرچے لکھے اور ایک مرثیہ میں ایک ہی شہید کی شہادت بیان

کرنے پر اکتفا کی۔

تعمیر اور تخلیق کے دور کے پہلے افسرِ دہ نے مرثیہ کے فن کو ترقی کی منز میں نہ کر نہیں اور اپنے عہد کے ادبی معیار کے مطابق اس میں شاعرانہ نزاکتیں پیدا کیں۔ تمہید، رخصت شہادت میں ربط و تسلسل کے ساتھ ساتھ مشاہدے کی باریکیاں داخل کیں، محاکات نگاری سے مناظر کی زیادہ جان دار تصویر پیش کی اور اسے ترقی کے اس راستے پر لگا دیا جسے دورِ تعمیر کے مرثیہ گو یوں نے اپنے ذہن کی جودت اور فکر کی تیزی سے قدرِ اول کی صفحہ سخن بنا دیا۔

## خاتمہ

لکھنؤی مرثیہ کے اس دور آغاز میں یہاں کی محاذ آوری اور دوسرے معاشرتی اثرات نے مرثیے کو پورے واقعہ کربلا پر محیط کرنے کے بجائے اسے چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں تقسیم کرنے کا حجاب پیدا کیا۔ یہ مرثیے ان واقعات کی کسی ایک کڑی کو لے کر اس میں ابتداء اور خاتمے کی منزلیں دکھاتے اور بجائے خود ایک مختصر المیہ نکلنے کی ضرورت پوری کرتے تھے۔ چند مستثنیات کو چھوڑ کر یہ صورت لکھنؤ میں قائم ہوئی کہ مرثیے ایک شہید یا ایک واقعہ پر مبنی ہوں اور اسی میں ایک قسم کے پلاٹ کی کیفیت ہو۔ حیدرتی، سکندر، گدا، احسان، افسردہ کے جو مرثیے ہماری نظر سے گزرے ان میں بیشتر اسی خصوصیت کے مالک ہیں۔ صرف ہیئت ہی کے اعتبار سے اس دور نے مسدس کی شکل کو ترجیح نہیں دی بلکہ اس کی معنوی ساخت میں وہ فرق آیا جس کی طرف ادب پر اشارہ کیا گیا ہے اور جس کا ذکر ہم نے تفصیل سے دوسری جگہ کیا ہے۔

اس دور میں مرثیے چوں کہ بیشتر سوز کے طور پر پڑھے جاتے تھے اس لیے عموماً تمیں چالیس بند کے ہوتے ہیں۔ جن میں تمہید شاذ و نادر ہی نظر آتی ہے۔ اکثر مرثیوں میں ابتداء ہی سے واقعات کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ مثلاً چند مطلقے ملاحظہ ہوں

- سکندر : بیاہ کہ دن سر قاسم پہ جو تیغ لالا گا  
 " : ہے روایت شتر اسوار کسی کا تھا رسول  
 حیدرتی : شب رحلت جو سیکندہ کو ذرا نیند آئی  
 " : لاشیں جب زینب کے دونوں لالوں کی شاہو دیں۔  
 گدا : جب کارواں مدینے کا گھر در لگا ہوا  
 عجب طرح کا صبر کو غم ہوا ہے آج

احسان : رن میں جب صبح شہادت کی نمودار ہوئی  
 " : بالی سیکند جاگی ہوئی ساری رات کی  
 افسردہ : حاکم شام سے جس دم یہ ہوئی بے ادبی  
 " : میدان میں سناں کھائی جب سینے پہ اکبر نے

اگرچہ ان مرثیوں میں اعلیٰ اخلاقی تعلیمات اور متعبر شہادت کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں لیکن مرثیہ گوئیوں کی خاص توجہ جذبات کی عکاسی کی طرف نظر آتی ہے۔ کربلا میں جو مصائب امام حسین اور ان کے ساتھیوں پر گزرے ان کا اثر کبھی رسول اکرم اور دوسرے بزرگان دین کی روح پر دکھایا گیا ہے اور کہیں اہل حرم کے بالوں کی تربہائی کی گئی ہے۔ رخصت پر خاص زور دیا گیا۔ اس پہلو کو نمایاں کرنے کے لیے مردوں میں امام حسین، حضرت عباس، حضرت علی اکبر، حضرت قاسم، حضرت عون و محمد اور عورتوں میں جناب زینب، جناب شہر بانو، جناب کبریٰ، جناب صفراء، جناب سیکند وغیرہ کے احساسات کی ترجمانی اس طرح کی گئی ہے کہ ان کی شخصیت کے خصوصیات ایسے ابھر آئیں کہ ایک دوسرے سے امتیاز کیا جاسکے۔ اسے کردار نگاری تو نہیں کہا جاسکتا البتہ ان بیانات میں اس کی جھلکیاں ضرور موجود ہیں۔

جذبات کو ابھارنے اور واقعات کے بیان میں اثر پیدا کرنے کے لیے ان مرثیوں میں مقامی رنگ نظر آتا ہے رسم و رواج، آداب معاشرت، خیالات، معتقدات، بچہ و گفتگو اور جذباتی رد عمل میں ان مرثیوں کے کردار بڑی حد تک اس معاشرت کے معیاری کردار ہیں جس کے لیے یہ مرثیے لکھے جا رہے تھے جس طرح اسٹیج کے لیے ڈرامے لکھنے والے ناظرین کا پابند ہوتا ہے اسی طرح مرثیہ گو اپنے سامعین کو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا اور ان کے دلوں کے تار چھونے، ان کو گیارہ صدی پیچھے کے واقعات کی حرارت محسوس کرانے کے لیے اسے اسکی علامتوں کی ضرورت تھی جو سننے والوں کے ارد گرد کی زندگی سے لی گئی ہوں۔ اس کوشش کے ساتھ ساتھ ان مرثیوں کی زبان بھی اس کا ثبوت ہے کہ مرثیہ گو قصیدہ گو اپنے واسے کی طرح صرف اونچے طبقے کو اپنا مخاطب نہیں سمجھتا بلکہ اپنے کلام کو وہ اس مجمع عام کے لیے ترتیب دیتا ہے جو سننے والوں کے لیے اکٹھا ہوگا۔ تصنیف کے وقت وہ اکثریت کو پیش نظر رکھتا ہے اور اپنے فن کو عوامی زندگی سے قریب تر لانے کے لیے اودھمی کی ادبی روایت سے بھی فائدہ اٹھاتا ہے جو یہاں کے عوام میں جاری و ساری

ہے۔ اردو می یا اردو می آمیز اردو کے دوہے مسدس کی بیٹوں میں بھی استعمال کیے جاتے ہیں اور پورے پورے مرھے بھی اس زبان میں لکھے گئے ہیں۔ ان مرثیہ گوئیوں کے الفاظ کے ذخیرے میں بہت سے ایسے متدی الفاظ ہیں جو روزمرہ زندگی میں عوام استعمال کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان مرثیوں میں وہ الفاظ بھی ہیں جو اس وقت کی غزلوں، مثنویوں، قصیدوں وغیرہ میں بھی استعمال ہوئے ہیں لیکن بعد کو تاح کی اصلاحی تحریک کی بنا پر متروک قرار دیے گئے۔ اسی طرح قاری اور اردو کے الفاظ کے درمیان عطف و اضافت کا استعمال بھی ہے جسے اس دور کے مرثیہ گوئیوں نے عام طور پر رد کر رکھا ہے۔ یہ مرھے اس وقت کے ہیں جب اردو زبان کو زیادہ وسعت حاصل نہیں ہوئی تھی اس لیے ان میں قاری روابط وغیرہ کا استعمال بھی جا بجا نظر آتا ہے۔ جو اٹھارہویں صدی عیسوی میں دوسرے اصناف میں بھی ملتا ہے۔ شتر گربہ، تعقید، حشو و زوائد، وزن میں حروف کا کرنا وغیرہ جو اس زمانے کی اردو شاعری میں کم یاب نہیں ان مرثیوں میں بھی موجود ہیں۔ عام طور پر سادگی سے واقعات کے بیان کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ کہیں کہیں سادی تشبیہیں اور استعارے مل جاتے ہیں لیکن اس کی مثالیں بہت کم ہیں۔



تیسرا باب

دور تعمیر



○ خلیق

○ صبح

○ ضمیر

○ دلگیر

## خلیق

میر مستثن خلّیق کے حالات زندگی پر دفسر سید مسعود حسن رضوی نے جس تحقیق و تفصیل سے بیان کیے ہیں<sup>۱</sup> اس پر اضافہ کرنا اس وقت ممکن نہیں۔ اس کا خلاصہ یہ ہے کہ وہ میر حسن کے بچھلے بیٹے تھے۔ فیض آباد اور لکھنؤ میں تعلیم و تربیت پائی۔ سولہ سال کی عمر تھی کہ شاعری کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ کچھ دن پہلے اپنے والد سے اصلاح لی پھر انہیں کی ہدایت کے مطابق مصحفی کے شاعر ہوئے اور غزلیں لکھتے رہے۔ مصحفی انہیں بہت عزیز رکھتے تھے چنانچہ خلّیق کی فرمائش سے انہوں نے تذکرہ ہندی لکھا اور اس کے دیباچہ میں اس کا ذکر کیا۔ فیض آباد میں خلّیق مرزا محمد تقی ترقی کی سرکار سے وابستہ ہو گئے تو وہیں مستقل قیام اختیار کیا۔ کچھ کچھ مدت کے لیے لکھنؤ بھی آجاتے تھے۔ یقین کے ساتھ معلوم نہیں کہ انہوں نے فیض آباد کی سکونت ترک کر کے لکھنؤ میں مستقل قیام کب اختیار کیا۔ فیض آباد میں وہ غزل گوئی کے استاد مانے جاتے تھے۔ رشک اور رند جب تک فیض آباد میں رہے خلّیق سے اصلاح لیتے رہے۔ متعدد تذکرہ نگاروں نے ان کو صاحب دیوان لکھا ہے لیکن ان کا دیوان نایاب ہے۔ طویل عمر پا کر لکھنؤ میں 1260ھ میں انتقال کیا۔ انہوں نے تین بیٹے اور چار بیٹیاں چھوڑیں۔ تین بیٹے انیس انس اور مولس مرثیہ گو کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ایک بیٹی ہر مزی خانم میر مختیر کے بھتیجے میر رضا حسن عرف صفدر حسین سے منسوب تھیں صفدر حسین کو میر مختیر نے اپنا بیٹا بنالیا تھا۔

اس مضمون میں خلّیق کی پیدائش یا عمر کے بارے میں کوئی وضاحت نہیں ہے۔ تذکرہ ہندی میں خلّیق کے ترجمہ میں مصحفی نے چار باتیں ایسی لکھی ہیں جن سے اس کی طرف رہنمائی ہو سکتی ہے۔

۱۔ مضمون میر مستثن خلّیق اور میر احسان کلوق، نیا دور لکھنؤ 26 جنوری 1966

1۔ خلیق کو سولہ سال کی عمر سے شاعری کا شوق ہوا۔

2۔ میر حسن بیٹے کی خاطر سے ان کے صحیح و غلط کو درست کر دیتے تھے۔

3۔ ان دنوں لکھنؤ میں مصحفی تازہ دار دتے۔

۴۔ میر حسن ان سے چند بار ملنے کے بعد بہت خوش ہوئے اور دوستی و محبت بڑھانے کی غرض سے خلیق کو ہدایت کی کہ ان سے مشورہٰ خن کیا کریں۔<sup>۱</sup>

ان میں تیسری بات سب سے اہم ہے۔ جیسا کہ سکندر کے بیان میں ہم لکھ آئے ہیں مصحفی لکھنؤ میں آکر 1198ھ میں مقیم ہوئے۔ ان کے آنے کے تین چار مہینے بعد خلیق ان کے شاگرد ہوئے ہوں گے اور اس وقت ان کی شاعری کی ابتدا کو ایک سال ہوئے ہوں تو ان کی عمر سترہ سال کی ہوگی۔ اس طرح خلیق کی پیدائش 1181ھ کے لگ بھگ قرار دی جاسکتی ہے۔ اور ان کی عمر ہجری سال کے اعتبار سے اسی برس کی ہوئی۔ محمود فاروقی نے مصحفی کے پہلی بار لکھنؤ آنے کے سال 1186ھ میں خلیق کی شاگردی کا ذکر کیا ہے۔<sup>2</sup> اس طرح ان کی پیدائش 1169ھ کے قریب ہوگی لیکن 1186ھ میں مصحفی مسافرانہ حیثیت سے لکھنؤ آئے تھے۔ اس وقت میر حسن کا خلیق کو ان کے سپرد کرنا قرن قیاس نہیں۔ یہ تو اسی وقت ہو سکتا ہے جب وہ لکھنؤ میں مستقل قیام کا ارادہ رکھتے ہوں یہ 1198ھ کی بات ہے۔

لکھنؤ کے مشہور مرثیہ گو یوں میں خلیق ہی ایسے میں جن کے مرثیوں کی کوئی جہد ابھی تک شائع نہیں ہوئی ہے۔ فلی کا بیان ہے کہ:-

”میر نواب صاحب نامی ایک بزرگ نے جو میر خلیق کے بیک واسطہ شاگرد تھے

1297ھ میں بمقام گلبرگہ حیدر آباد کن میں ایک مجموعہ چھاپا تھا جس میں میر

خلیق مونس اور انیس کے چند مرثیے جمع کیے تھے۔ اس میں میر خلیق کے متحد

مرثیے ہیں لیکن اکثر وہ ہیں جو آج میر انیس کے نام سے مشہور ہیں اور جو میر انیس

<sup>1</sup> تذکرہ ہندی ص 90

<sup>2</sup> میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعراء ص 231 (لاہور)

کے چھپے ہوئے مرثیوں میں شامل ہیں۔ بعض ایسے ہیں جو مطبوعہ مرثیوں میں شامل نہیں لیکن زبان اور طرزِ ادا سے قیاس ہوتا ہے کہ میر انیس کے چھپے ہوئے مرثیوں میں شامل ہیں۔ بعض ایسے ہیں جو مطبوعہ مرثیوں میں شامل نہیں لیکن زبان اور طرزِ ادا سے قیاس ہوتا ہے کہ میر انیس ہی کے نتائجِ فکر ہیں۔<sup>1</sup>

اس سے ظاہر ہے کہ شلی اس مجموعے کے ان مرثیوں کو خلیق کا نہیں سمجھتے جو ان کے نام سے اس میں شامل ہیں۔ یہ مجموعہ کہیں نہیں مل سکا۔ مطبع اثنا عشری دہلی سے اشکِ غم کے نام سے کچھ مرثیے شائع ہوئے تھے جن میں خلیق کے دو مرثیے بھی تھے۔

1۔ پھری جو مومنوں رن سے سواری اکبر کی

2۔ گھر سے جب بہر سفر سید عالم نکلے

یہ مجموعہ کیا ہے۔ طبقاتِ شعراءِ ہند میں کریم الدین نے مستحسن خلیق کا ایک مرثیہ ”ہودِ عمر ہے جب ظاہر کہ بابا کا سفر ظہیر“ مرزا ظہور علی خلیق کے حالات کے ساتھ نقل کیا ہے۔ حالانکہ ظہور علی جو مرزا ہوش وارد دہلوی کے فرزند تھے مرثیے میں ظہورِ قلص کرتے تھے۔<sup>2</sup> قاضی عبدالودود نے اس مرثیے کو طبقاتِ الشعراء کے حوالے سے معاصر میں ظہور علی خلیق ہی کے نام سے شائع کیا ہے۔<sup>3</sup> ڈاکٹر سیمان حسین نے لکھنؤ یونیورسٹی کے کتب خانہ کا ایک قلمی مرثیہ ”ہجرِ شہد دار میں سہ اردو تھی صفرا“ نیا دور میں شائع کر دیا ہے۔ ”ہردو مرثیے کی روایت“ میں خلیق کے تین مرثیے شامل ہیں۔ ان کے علاوہ بھی ممکن ہے کہ کچھ مرثیے کہیں شائع ہوئے ہوں جن تک ہماری رسائی نہ ہو سکی ہو۔

ان مطبوعہ مرثیوں کے علاوہ خلیق کے قلمی مرثیے رضالا بہریری رام پور، سنٹرل سٹیٹ لائبریری حیدر آباد، کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد کے علاوہ نواب سید محمد صادق صاحب ٹکس آباد، سید سبط محمد

1۔ مولانا انیس دوہیر 25 (رام خزان لال (1936))

2۔ تذکرہ مسرت افزا مرثیہ قاضی عبدالودود ص 128

3۔ معاصرہ حصہ 4 ص 144



صاحب منظر، جائس، ذوالقدر بہادر جون پورا اور پروفیسر سید مسعود حسن رضوی لکھنؤ کے ذاتی ذخروں میں بھی ہیں۔ جن میں سے تیس مرثیوں کی نقلیں میرے پاس ہیں۔ پروفیسر رضوی کا ذخیرہ سب سے بڑا ہے جس میں تقریباً پونے دو سو مرثیے ہیں۔

خلیق کا سال وفات 1260ھ ہے<sup>1</sup>

جن عقید نگاروں نے خلیق کی مرثیہ گوئی کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے انہیں دو گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جنہیں خلیق کا کلام سننے یا پڑھنے کا موقع ملا ہے۔ دوسرا وہ جس کی رسائی خلیق کے کلام تک نہیں ہو سکی لیکن ایمان بالغیب کے اصول پر کاربند ہو کر اس گروہ کے لوگوں نے دوسروں کے خیالات کو اپنا بنا کر اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ خود انہیں کی رائے معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً، عبدالسلام ندوی حامد حسن قادری، ڈاکٹر ابوالیث صدیقی وغیرہ اسی گروہ میں آتے ہیں۔ جن لوگوں نے خود ہی اس کا اعتراف کر لیا ہے کہ خلیق کے مرثیے ان کے نزدیک نایاب ہیں ان کی راہوں سے بحث کرنا بیکار ہے۔

خلیق کے معاصرین تذکرہ نگاروں میں شیفتہ، کریم الدین، افسوس اور ان کے انتقال کے بعد ترتیب پانے والے تذکروں میں تاریخ نو، سرپنخن، سخن شعر اور اردو مرثیہ میں ان کا ترجمہ دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ خلیق مرثیہ گوئی حیثیت سے اپنے زمانے میں مشہور تھے اور ان کا شمار اس عہد کے ممتاز مرثیہ گوئیوں میں ہوتا تھا تاریخ نو (جسے وحید اللہ بدایونی نے خلیق کے انتقال کے چھ چال بعد ترتیب دیا) کا جو حصہ ان سب بیانات کی نمائندگی کرتا ہے یہاں اس کا اردو ترجمہ دیا جاتا ہے۔

”ہر چند اس بزرگوار کو شاعری کے کل فنون میں کامل و شگاہ حاصل تھی لیکن سید الشہداء امام حسین علیہ السلام کی مرثیہ گوئی کے معاملے میں میاں خلیق کے مثل دوسرا کم پیدا ہوا ہے۔ چنانچہ یہ بات ہندوستان کے تمام شہروں میں بالکل ظاہر ہے۔“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> یادور، لکھنؤ، 26 جنوری 1966ء، ص 35

<sup>2</sup> مضمون پروفیسر سید مسعود حسن رضوی، یادور، 26 جنوری 1966ء، ص 37



یہ ہے اس تنقید یا جائزے کی کل کائنات جو اس وقت تک اردو میں میر خلیق کے مرثیوں کے بارے میں موجود ہے۔ اسے اردو خوانوں کی وسیع القسمیٰ کہنا چاہیے کہ انہوں نے ان چند جہوں کو کافی سمجھ کر خلیق کو اردو مرثیہ کے اہم ستونوں میں شمار کر لیا ہے اس خوش فہمی کی حقیقت جانچنے کی بہر حال ضرورت ہے۔

خلیق کے جن مرثیوں تک ہماری رسائی ہوئی وہ سب مسدس ہیں۔ سب سے چھوٹے مرثیہ میں 15 بند ہیں اور سب سے لمبے میں 53۔ ان میں ایک مرثیہ بھی ایسا نہیں جس میں مرثیہ کے وہ تمام اجزائے ترکیبی موجود ہوں جو اس دور میں مرثیہ کے لیے مقرر ہوئے البتہ لگ الگ مرثیوں میں ان میں سے بعض عناصر نظر آتے ہیں۔ چہرہ عموماً ان کے یہاں نہیں ہوتا۔ دل گیر کی طرح بعض مرثیوں کی ابتدا میں کسی موضوع پر عمومیت سے اظہار خیال ملتا ہے۔ مثلاً ایک مرثیے کا پہلا بند یہ ہے۔

عزیز ہوتی ہے ہر اک کو الفتِ اولاد      نہیں کسی کو گواراِ اذیتِ اولاد  
پدر کا، ماں کا ہے آرام، راحتِ اولاد      جگر میں کرتی ہے ناسورِ فرقتِ اولاد

خوشی ہے بیٹوں کی جب تک پدر سلامت ہے  
پدر کا چھوٹا بیٹوں سے اک قیامت ہے

اس ایک بند کی تمہید کے بعد حضرت مسلم اور ان کے بیٹوں کا ذکر شروع کر دیا ہے۔ صبح کا منظر، عبادت کی تفصیل وغیرہ نہیں ہے۔ ہاں چہرے کے مفہوم کو اگر وسعت دے کر اس میں وہ حصہ بھی شامل کر لیا جائے جسے ہم نے ماجرا کے نام سے لکھا ہے تو ان کے یہاں چہرہ مل سکتا ہے۔ جیسے حضرت قاسم کے حال کا ایک مرثیہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

قاسم بنا سند پر جب بن کے بنا بیٹھا      اور شرم سے زانو پہ سر اٹھا جھکا بیٹھا  
کہنے سے بزرگوں کے اک دم سے تھا آبیٹھا      پر دل میں وہ جینے سے تھا ہاتھ اٹھا بیٹھا

سہرا تو پڑا منہ پر پھولوں کا ٹکٹا تھا  
وہ چاروں طرف پھر کر میدان کو نکلتا تھا

نہ دست حتائی پر دولہن کے نگہ اس کی      نہ جوڑے شہانے کی اتنی خوشی اس کو تھی  
نہ دھین یہ اس کو تھا ہوتی ہے مری شادی      آنکھوں میں بھرے آنسو اور سانس ہر اک دھندی

ماں اس کی یہ کہتی تھی اے رشک قریب ارے  
دولہن کی طرف دیکھو ہے دھیان کدھر پیارے

دس بندوں میں خیمہ کے اندر کی گفتگو ہے جس میں والدہ قاسم اور جناب شہر بانو حصہ لیتی ہیں۔ اس  
کے بعد حضرت قاسم رخصت کے طلب گار ہوتے ہیں۔  
جناب سیکنہ کی پیاس سے ایک دوسرے مرچے کا آغاز ہوتا ہے۔

عباس نے دیکھا کہ بگیتی ہے سیکنہ      حسرت کی نظر سے مجھے نکلتی ہے سیکنہ  
سرزانو پہ بابا کے چپکتی ہے سیکنہ      جی چاہتا ہے کہہ نہیں سکتی ہے سیکر

ہو تڑوں پہ زباں پھیرتی ہے تشنہ لبی سے  
لپٹی ہوئی ہے سبیل رسول عربی سے

اشک آنکھوں سے ہو پچکیاں لے لے کے بہاتی      منہ باپ کا اور میرا بھی ہے دیکھتی جاتی  
ہر دم ہے اشاروں سے لب خشک دکھاتی      پانی کا ولے حرف زباں پر نہیں لاتی

ان نرمی آنکھوں سے نجات ہے ہو پدا  
جیتی ہے ولے مرگ کے آثار ہیں پیدا

عباس کی شدت میں چھوٹی سی بچی کا نقشہ اسی طرح چار بندوں میں پیش کیا ہے اس کے بعد جناب  
عباس بچی کے پاس آکر گفتگو کرتے ہیں۔ اس کم عمری میں جناب سیکنہ کے منہ سے خلیق نے جو الفاظ ادا

کرائے اور جو روپیہ دکھایا ہے اس میں بچپن کی جھلک کم ہے۔ سدا انداز ایک سمجھ دار باشعور اور سنجیدہ آدمی کا ہے جسے وقت کی نزاکت کا پورا احساس ہے۔

عباس نے دیکھا کہ جنے گی نہ یہ پیاری پاس اس کے چلے آئے بعد گریہ وزاری  
گودی میں لیا اور پکارے کٹی باری عمو سے کرو بات ہے کیا شکل تمہاری

وہ کہنے لگی شکر ہے ہر آن خدا کا

ابھی ہوں چچا جان میں احسان خدا کا

پانی جو میسر نہیں دل ڈوب چلا ہے تقویٰ مجھے پر مبر کا اس وقت بڑا ہے  
جس طرح سے بابا مرا راضی بہ رضا ہے مجھ کو بھی کسی سے ہی نہ شکوہ نہ گلا ہے

اصغر سے زیادہ تو مرا حائل نہیں ہے

ششماہہ بچہ پیاس سے مرنے کے قریب ہے

آگے چل کر جناب سکیں گے جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ اگرچہ ان کی زبان سے سوزوں نہیں معلوم  
ہوتے لیکن مستقبل کے واقعات کے مطلق ان میں ریزہ پنہاں ہے، ستنے والوں کے متاثر ہونے کے جو پہلو  
ہیں انہیں نے خلیق کو اپنے زمانے میں مقبولیت بخشی تھی۔ مثال کے لیے ایک بند دیا جاتا ہے۔

مر جاؤں گی اس وقت اگر پیاس کے مارے تو دن میں کی جاؤں گی ہاتھوں سے تمہارے  
ایسا نہ ہو اماں مری رو رو یہ پکارے کوئی نہیں میت کو جو تربت میں اتارے

میری تو دعا یہ ہے کہ اس دن نہ رہوں میں

جو تم نہ ہو باپا نہ ہوں اور کوچ کروں میں

روداد کا حصہ ان مرثیوں کا اہم جزو ہوتا ہے جو سفرِ مینہ یا سیری اہل حرم کا بیان کرتے ہیں۔ اس حصے  
میں واقعات کا بیان اور موقع کی مناسبت سے گفتگو یا واقعات کے پہلو پیش کیے جاتے ہیں اور انہیں دونوں



پہلوؤں سے شہر کی کامیابی کا اندازہ کیا جاتا ہے ایک سرچے کی ابتدا کے کچھ بند یہاں لکھے جاتے ہیں۔

جب شام میں ناموس شہر بے وطن آئے      پانی نہ ملا راہ میں تشہ دہن آئے  
سجاد بھی ساتھ ان کے اسیر رسن آئے      راٹوں کے تماشے کے لیے مرد و زن آئے

تھا سامنا آفت کا جوان نوحہ گروں کو  
کس بے کسی سے روتے تھے نہوڑائے سروں کو

سرنگے جو بلوے میں تھے ظلم انہیں لائے      تھے چاند سے منہ راٹوں نے بالوں سے چھپائے  
ناموس ہیں کس شخص کے کیوں شرم نہ آئے      اک ہاتھ دھرے منہ پہ تھے اک ہاتھ ٹھائے

فریاد یہ کرتے تھے دہائی ہے نئی کی  
لونا ہمیں سنت نے رسول عربی کی

لوگو کوئی کوئی سنتا نہیں فریاد ہماری      فریادی ہیں ہم دو تو کوئی دلا دے  
لوٹے گئے دولت ہوئی برباد ہماری      لازم ہے مسلمانوں کو امداد ہماری

کیا رتبہ ہے ہم لوگوں کا اور کس کے حرم ہیں  
تو تو کوئی پوچھے کہ کیوں دیدہ غم ہیں

اہل حرم کی اسیری کے اس بیان میں خلیفہ نے وہ عزت و وقار مد نظر رکھا ہے جو اہل بیت رسول کی خصوصیت ہے یا تو کھجلی مثال میں حضرت سیکڑہ ایسی کم سن بچی کے منہ سے انھوں نے صبر و ضبط کی سنجیدہ باتیں کہلوائی ہیں یا جناب زینب، جناب ربیع، جناب اتم کلثوم وغیرہ جیسی برہمن خواتین اس سرچے میں اس طرح فریاد و نالہ کرتی ہیں کہ ان میں وہ عظمت منقہ و ہے۔ جوان کے لیے مناسب ہے۔ ایک ۱۱ سرے سرے میں جس کا مطلع ہے قید ہو آئے حرم شاہ کے جب کو۔ فہ میں۔ انہوں نے یہ مضمون باندھا ہے۔

اہل حرم کے بارے میں جب تماشائی استفسار کرتے ہیں تو یہ لوگ اپنا نام و نسب چھپاتی ہیں اور اپنے کو رسول کے گھرانے کی لوٹیاں ظاہر کرتی ہیں:

سن کے ہر بی بی نے غیرت سے چھپایا سر کو      بال جو منہ پہ تھے اٹھکوں سے کیے تر رو رو  
عورتوں نے کہا اے بی بیو کچھ منہ سے کہو      کہا زینب نے کہ جن بی بیوں کو پوچھتی ہو

قید وہ آگے محانوں میں چلی جاتی ہیں  
لوٹیاں ان کی ہم اونٹوں پہ بندھی جاتی ہیں

حالانکہ اسی سرے میں اس سے تقریباً بیس بند پہلے جب حضرت عابد تماشا یوں کے ابنوہ کو مخاطب کرتے ہیں تو وہ صاف صاف اپنے نسب اور رشتوں کا اظہار کر دیتے ہیں۔

دو صفیں باندھ کے رستے میں ہوئی فوج کھڑی      بیچ میں رائیوں کے اونٹوں کی قطار آتی تھی  
بلوہ عام میں سر نیچے تھی ہر شہزادی      بال منہ پر تھے پڑے شرم سے گردن تھی جھکی

لوگ کہتے ہیں چھپے دیکھ کے منہ بالوں سے  
بیٹیاں قاطعہ زہرا کی اور ان حالوں سے

حضرت عابد کی تقریر کا یہ بند دیکھئے:

جن کی مادر کا کسی نے نہ جنازہ دیکھا      تم انہیں دیکھتے ہو ہائے ستم وادیلہ  
بے گنہ وارثوں کو جن کے ستم سے مارا      میرا ان رائیوں کی کیا اور تماشا کیا

ہیبتا قبر میں محبوب خدا ہو دے گا  
آل کو اس کی نہ دیکھو گے تو کیا ہو دے گا

یہی مقام فصیح کے کئی مرثیوں میں بھی آیا ہے۔ لیکن انہوں نے اہل بیت کی جیسی تصویر پیش کی ہے وہ

اس سے بالکل مختلف ہے۔ خلیق کے ایک مریعے میں حس کا مطلع ہے۔

غل ہے دمشق میں کہ سر آیا امام کا

اہل بیت کی عورتیں اس طرح مجھ سے مخاطب ہوتی ہیں پانچ بندوں میں سے صرف دو یہاں پیش کیے جاتے ہیں:

غفت ہمارے ساتھ ہے چادر نہ ہو نہ ہو عصمت ہمارے پاس ہے رو بند گو نہ ہو  
لازم ہے دل میں خواہش دنیا کی ہو نہ ہو بہتر ہے اس جہنم کی چیزوں سے جو نہ ہو

پردہ نہیں جو سر ہے کھلا آنکھ بند ہے  
جتنی بلا زیادہ ہو ہم کو پسند ہے

ہم پڑھ رہے ہیں آیہ 'تطہیر شاد' ہیں بھوے نہیں خدا کے سب احسان یاد ہیں  
ہر حال میں وہ خوش ہیں جو خوش اعتقاد ہیں نہ ہم بنی امیہ نہ آل زیاد ہیں

شاکر ہیں اہل بیت رسالت پناہ کے  
ذاکر ہیں فضل و لطف دھڑکے لڑکے

مدینہ سے امام حسین کا سفر خلیق نے کئی طرح سے پیش کیا ہے بعض میں مدینہ سے سب کی رخصت دکھائی ہے۔ پھر جناب مصر کے قاصد کا ذکر ہے۔ اس کے بعد امام کی شہادت کی خبر پہنچتی ہے اور جناب مصر میں جین کرتی ہیں۔ بعض میں قاصد کا ذکر نہیں۔ ابتدا میں سفر پر ساتھ جانے پر جناب مصر کا اصرار اور امام کا انہیں بہلانا اس کے بعد اصرار امام کا شبیدہ ہونا اور اصرار حسنی کا غلے کی واپسی کی خبر پہنچنا، جناب مصر کا خوش ہو کر لباس تبدیل کرنا اور استقبال کے لئے جانا، پھر شہادت سے واقف ہو کر بین رہنا بیان کیا گیا ہے۔ بچوں کی نند سے کم کے مریوں میں یہ تمام بیانات تفصیل سے نہیں آسکتے۔ خلیق نے یہ نہیں کیا کہ واقعات کے مختلف پہلوؤں کا سرسری پیش کرتے چلے جائیں جو دوران اور اس سے پہلے مریوں کی نفسانیت سے مدافعت ہے۔

نے بعض بیانات میں تفصیل مد نظر رکھی ہے اور باقی کو سرسری طور پر بیان کر دیا ہے اس طرح ان مرثیوں میں سٹھیت نہیں بلکہ نفیات انسانی کی قابل ذکر تصویریں بھی ہیں اور معاشرت کا نقشہ بھی ایک مرثیہ کے جا بجا کے کچھ بند نقل کیے جاتے ہیں۔

جو تم وطن کو ہو چھوڑ جاتے تو مجھ کو کیا کام ہے وطن سے  
بسوے جنگل میں تو میں سمجھوں گی بہتر اس دشت کو چمن سے  
جو چھوڑ جاؤ گے مل سکوں گی نہ تم سے نہ ماں سے نہ بہن سے  
جگر میں بھڑکے گی آتش غم تو شعلے نکلیں گے تن بدن سے

بغیر میرے وطن سے بابا جی کر بلا کی نہ راہ لیجئے  
تمہاری صورت کے جادوں قربان ساتھ مجھ کو نباہ لیجئے

میں اپنی ہم جلیوں سے بابا ابھی یہ رورو کے کہہ رہی تھی  
تھارے بابا کا کوچ ہوتا ہے ساتھ جادیں گے ان کے ہم بھی  
وہ کہہ رہی تھیں تمہارے بس اب گئے گا ہر گز نہ کھیل میں جی  
میں ان سے کہتی تھی یاد آوے گی مجھ کو بھی واں ہر ایک لڑکی

نہ ہو گا جانا تو لڑکیوں کی یہ مجھ کو طعنہ زنی کا غم ہے  
کیونکہ کو چاہتے بہت ہیں پدر کو صنرا کی چاہ کم ہے

خبر تمہاری شفا کی بیٹا سفر میں جس وقت پاویں گے ہم  
سواری بھیجیں گے ساتھ اکبر کے پاس غم کو بلا دیں گے ہم  
تھکات سر کیوں لٹری ہو روتی وطن میں کی پھر نہ آویں گے ہم  
ہم ایسا کیا یہ سفر میں کرتے جو راہ گھر کی بھداویں گے ہم

مری جدائی کے غم سے اتنی جو غیر حالت ہے تیری صنرا  
بلا کے مجھ کو وطن سے کیا کوئی مار ڈالے گا میری صنرا

رخصت کے مناظر خلیق کے مرثیوں میں تفصیل سے ملتے ہیں۔ بعض مرثیے تو صرف اسی بیان پر مشتمل ہیں۔ خلیق کے یہاں ان مناظر کی اہمیت سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ رخصت کے لفظ کو وسیع معنوں میں استعمال کیا جائے اور اسے صرف میدان جنگ کے لیے اجازت طبعی یا الوداع کہنے پر محدود نہ کر کے ہتھیار تجنّے، یا کسی اور عزیز سے سفارش چاہنے وغیرہ کو بھی شامل کیا جائے۔ ان کے بہت سے مرثیے ایسے ہیں جو رخصت ہی سے شروع ہوتے ہیں مثلاً

جس وقت طبل جنگ بجا فوج شام میں      کوشش ہر ایک کرنے لگا تک و نام میں  
تھا شور الوداع کا شہ کا خیم میں      اکبر نے کی یہ عرض جناب امام میں

حضرت بھی جلد خیمے سے رن کو سوار ہوں  
تاجاں تار آپ کے اوپر تار ہوں

اب ہم سے دیکھی جاتی نہیں ان کی سرکشی      ہوگی صدائے طبل تو حضرت نے بھی سنی  
کھولے نشان باندھے صفیں لشکر شقی      پیاسوں سے مستعد ہے لڑائی پہ ابھی اس گمزی

ان کے شریک ہیں رفقا دور دور کے  
مانگے ہیں اذن جنگ لازم حضور کے

جناب زینب امام کے پاس جا کر اپنے بیٹوں کو میدان کی اجازت دوںاچا ہتی ہیں۔ ان کی گفتگو سے انداز میں خلیق نے امام سے ان کی گہری محبت، وقت کی راکت کا احساس، معاملہ فہمی سب پہنچا۔ نظر رکھے ہیں جن کی وجہ سے یہ مکالمے جاندار اور موثر ہیں۔ غور تو ان کی گفتگو کا اندازہ بھی ہے اور زبان میں بے تکلفی اور روانی بھی موجود ہے۔

بولی کہ بھائی عرض مری اک قبول ہو      آنکھوں میں اشک بھر کے کہا شاہ نے کہو  
کہنے لگی کہ رکھتی ہیں میں کچھ اور تو      فد یہ خدا کی راہ میں تم بھانجوں کو دو



کڑھنے کا میرے کھانا غم میں نہ رووے گی  
مجھ کو تمہارے سر کی قسم میں نہ رووے گی

دوسرا یہ نہ کیجئے بن میں ہیں یہ صغیر سینوں پہ ہنسنے کھیلنے کھالیں گے تیغ و تیر  
بٹی کا شیر حق کی پناہ ہے انہوں نے شیر فوج ستم میں جیتے نہ ہو دیں گے یہ دیر

رن میں لڑیں گے خوب یہ گوبھو کے پیاسے ہیں  
ہیں بھانجے تمہارے علی کے نواسے ہیں

رویا بہن کے روتے پہ جب نائب رسول روتا بس اس گمزی گنی زینب بھی اپنا بھول  
لے کر بلائیں کہنے لگی بادل طول وہ کیجئے کہ مجھ سے بھی راضی رہے بتول

دیکھئے دکھا انہیں بھی جو ان کے مقام میں  
یہ بھانجے نہیں ہیں تمہارے غلام میں

جب امام حسین کی طرف سے اجازت مل جاتی ہے تو جناب زینب خوش خوش اپنے بچوں کو تیار کرتی  
ہیں اور اس دوران میں ایسی گفتگو کرتی جاتی ہیں جن سے ان کے جوش و دلولہ میں اضافہ اور موجودہ حالات کا  
احساس ہو۔ جگہ جگہ سے چند بند یہاں لکھے جاتے ہیں۔

ماموں تمہارا فاطمہ زہرا کی جان ہے ماموں تمہارا شیر خدا کا نشان ہے  
بھائی پہ میرے ٹوٹ پڑا آسمان ہے غیلے ہیں ہونٹ پیاس سے سوکھی زبان ہے

پانی ملے تو لا کے تم ان کو پلاؤ!  
مگر یہ نہ ہو تو جیتے نہ میدان سے آؤ!

تات نے کس طرح لیا خیر کا دراکھڑا خدق پہ ایک ہاتھ سے ہل کر دیا کواڑ  
کیسی ہی بھیڑم پہ پڑے رکھو دل پہلے پیچھے نہ ہلو ، دسجیو امت سے پاؤں گاڑ

دشمن کو کبجو تھ سے دو ایک چوٹ میں  
چہرے چھپا نہ لیبھیو ڈھالوں کی اوٹ میں

ہوتی ہے وقت جنگ بہت زخموں کو پیاس ہوتے ہیں جو جرتی وہ رہتے ہیں بے ہراس  
ہو پیس کے سبب تمہیں گر زندگی سے ماس تو بھی نہ پانی مانگیو ماموں کے جا کے پاس

آگاہ داری تم کو ہواماموں کے حال سے  
ہوتا ہے انفعال غمی کو سوال سے

اسی طرح جناب قاسم کی رخصت کے موقع پر پہلے جناب کبرا سے گفتگو ہوتی ہے اس کے بعد ماں سے  
مخاطب ہوتے ہیں تو وہ صرف ان کے میدان جانے پر اظہار افسوس کرتی ہیں بلکہ ایسے بہت سے ارمانوں کا ذکر  
کرتی ہیں جو عورتوں کے ساتھ مخصوص ہیں۔ انہیں بیانات سے رخصت کے مضمون میں وسعت پیدا ہوتی  
ہے۔ مثلاً مرثیہ ”قاسم بنا مسند پہ جب بن کے بنا بیٹھا“ چوتھیں بند کا مرثیہ ہے جس میں ماجرا کے بارہ بند،  
رخصت کے اٹھ اور باقی شہادت اور بین کے ہیں۔ رخصت کے سلسلے میں ماور قاسم یہ فرماتی ہیں۔

زندان ہو تم بھی اور دولہن بھی رہے جیتی تم دونوں کی محشر تک توڑے نہ خدا جوڑی  
پھولوں پھولوں تم دونوں ہے حق سے دعا میری مجھ رائیڈ کو لگ جاوے آتی جو ہو دونوں کی

بیٹا کیا جب مارا ماں اجڑی کا بیٹا کیا  
دل چاک ہوا جس دم پھر زخم کا سینا کیا

جب شہر مدینہ میں تم چھوٹے تھے اے بیٹا اور عیاہ کسی کے تھا فرزند کا جب ہوتا  
میں کہتی تھی ہاتھوں کو تب سوئے فلک پھیلا یہ دن مرے قاسم کو اللہ تو دکھلاتا

سو عیاہ تو دکھلایا مجھ کو مرے داور نے  
اب پوتے کی حسرت تھی سو تم ہو چلے مرنے

اکتالیس بند کا زعفران کے حال کا مرثیہ ہے جس کا آغاز امام کی اہل حرم سے رخصت سے ہوتا ہے۔  
اس میں رخصت چودہ بندوں میں ہے۔ سب سے پہلے جناب شہر بانو اور امام کا مکالمہ ہے اس کے بعد جناب  
زینب اور دوسری عورتوں سے آپ گفتگو کرتے ہیں۔ اس سرے کی ابتدا ایوں ہوتی ہے:-

تیار ہوئی جنگ کی جب لشکر کیوں میں اور نکلے ہر اک صف سے کہاں دار کھیں میں  
کمریں لگیں بندھنے رنھائے شہ دیں میں فیر گئے خیمہ بانوئے حزیں میں

فرمایا حمل نہیں اب فوج ستم کو  
اللہ کو سوچا تمہیں رخصت کرو ہم کو

اب جیتے پھر اس خیمہ میں آنے کے نہیں ہم ہو جائیں گے جاتے ہی دم تیغ سے بیدم  
بانو نے کہا شاہ سے بادیدہ بدغم بربادی کا گھر کی مجھے زہناز نہیں غم

غم یہ ہے کہ جس وقت جدا آپ سے ہوں گی  
ان قدموں کی سوگند ہے ہر گز نہ جیوں گی

اسی طرح کئی بند میں غم جدائی کا ذکر کرتی ہیں۔ تب امام جواب دیتے ہیں۔ ان کا جواب ان کی شخصیت  
بزرگی اور رتبہ کے مطابق ہے۔

شہ بولے جھٹکا ساتھ مرا اور تمہارا کیا کیجئے مرضی خدا سے نہیں چارا  
ہر چند جدا ہوتا نہیں تم سے گوارا پر اس میں تو کچھ بس ہے ہمارا نہ تمہارا

آداب بھی چاہتا ہے حکم خدا کا  
چو کے نہ طریقہ ہے جو تسلیم و رضا کا

اس کے بعد جناب زینب اور دوسری عورتیں آکر رونے لگتی ہیں۔ رخصت کے مضمون کو وسعت دینے  
کے لیے غلیظ نے اس جگہ یہ پہلو نکالا ہے کہ امام نے ان عورتوں سے کہا کہ تم لوگ اپنے بیٹوں، عزیزوں، غیرہ

کو ایک بار خیمہ کے اندر بلا کر دیکھ لو ورنہ جنگ شروع ہو جانے کے بعد شاید ان کو صحیح و سالم دیکھنے کا موقع نہ ملے۔  
اس پر ان کے جواب سے بالواسطہ ان سر فرودشوں کے کردار اور جذبہ جاں نثاری کا اندازہ ہوتا ہے جو کر بلا کے  
میدان میں حق کی راہ پر جانیں دینے کے لیے اس طرح بے چین تھے جیسے نوشہرہ بہن کے لیے وہ اپنے برتاؤ  
میں ایسی کسی بات کا شائبہ بھی نہیں آنے دیتے، جس سے ان کی سر فرودشی میں کمی کا پہلو نکلنے کا امکان ہے۔

شیر نے رو رو اسے چھاتی سے لگایا      باقی تھیں جو کچھ لی بیاں ان کو یہ سلیا  
ہم جاتے ہیں تم پر رہے اللہ کا سلیا      میدان میں گیا خیمہ سے جس جس کا ہو جایا  
بلوا کے لگالے وہ اسے اپنے گلے سے  
پھر آنا نہیں ہونے کا تیغوں کے تلے سے

سب کہنے لگے جب کہ پہر رات تھی باقی      اور آپ تھے مشغول عبادت میں خدا کی  
شہزادوں نے اس دم تھی کمر مرنے پہ باندھی      اور تل کے گلے ہوں کے یہ بات کہی تھی  
اب کہہ کہ شہ تشنہ ذہن سے نہ بلانا  
بس ہو چکے رخصت ہمیں رن سے نہ بلانا

بلواؤ گی خیمے میں جو میدان سے ہم کو      گزرے گا یہی دھیان شہنشاہ ام کو  
آتے ہوئے سمجھا دیا ہو گا یہ خرم کو      پھر رن سے بلا لیجیو ہم کو کوئی دم کو  
حرف آئے شجاعت میں وہ تدبیر نہ ہووے  
آزرو کہیں حضرت شیر نہ ہووے

یہ سن کے رحم سے لگے رونے شہ دل گیر      وہ کر کہا تم سب سے رضا مندی ہے شیر  
اللہ نے تم سب کو کیا صاحب توقیر      اولاد تمہاری کی مفت کیا کروں تقریر  
ان سب سے مری نوج میں کیا جلوہ گری ہے  
ایک ایک بہادر ہے اور ایک ایک جری ہے

رخصت کا منکریوں تو غم انگیز ہونے کی وجہ سے بیہوش ہوتا ہے لیکن غلط جانتے ہیں کہ گریہ و بکا کا سلسلہ اگر ابتدا ہی میں طویل ہو جائے گا تو شہادت اور بین کے حصے کا سامعین خاطر خواہ اثر نہیں لے سکیں گے ورنہ مرثیے کی ناکامی ہوگی۔ اس لیے رخصت کے مضامین کو انہوں نے جب وسعت دی تو صرف نالہ زاری کو نہیں بڑھایا بلکہ ایسے مضامین بیان کیے جو درد انگیز تو ہیں لیکن فریاد و آہ کی منزل تک کم ہی پہنچتے ہیں۔

اس مرثیہ میں رخصت کے بیان کے بعد جو انان فوج حسینی کا بیان ہے اور اس کے بعد اتمام حجت کا ذکر جسے ہم جبراکا حصہ کہتے ہیں۔ مرثیہ کے اجزائی ترتیب اس عہد میں ایک حد تک غیر معین رہنے کی وجہ سے اس قسم کی بہت سی مثالیں اس دور کے مرثیوں میں ملتی ہیں جو انوں کا بیان، ان کا جوش و جگ مرثیہ گو سے ایک دوسری فنا کا متقاضی ہے۔ اس فضا میں رخصت کی طرح حسرت و مایوسی نہیں بلکہ امنگ اور دلور ہے۔

عباس علی کہتا تھا تو لے ہوئے شمشیر      اب ڈھیل ہے کس بات کی ہے جگ میں کیا دیر  
فرزند حسن کہتا تھا ہوں زندگی سے میں سیر      جانا ہوں تو کر دیتا ہوں لو تھوں کا ابھی ڈیر

ہم شکل بنی کہتا تھا نیزے کو ہلا کر  
جس کو کہو نیزے پہ اٹھا لاتا ہوں چاکر

لیکن امام حسین کا انداز بیاں سب سے مختلف ہے۔ وہ اس آزمائش کے سربراہ ہیں جو کربلا میں درپیش ہے۔ اس لیے ان کا رد عمل گہرا اور معنی خیز ہے۔ وہ اپنی قربانی کے ہر پہلو کو نگاہ میں رکھتے ہیں۔

سب کرتے تھے آپس میں پر ابانہ سے یہ تقریر      جو آکے یہ فرمانے لگے حسرت و ہتیر  
جلدی نہ کر دکھو گے سب خنجر و شمشیر      کچھ کہہ لوں میں اس قوم سے پھر جو میری تقدیر

شرم آتی ہے لڑتے مجھے امت سے بنی کی  
شفقت تھی بہت ان پہ رسول عربی کی



اتمامِ جہت کا بھی ایک بند دیکھئے۔

چھڑواتا وطن تھا تمہیں منظور سو چھوڑا      اس پر بھی تو منہ تم نے عداوت سے نہ موڑا  
نیسے میں مرے پانی نہ آنے دیا تھوڑا      کس ظلم سے دل نئے مرے بچوں کا توڑا

تھی قدر جو کچھ خانہ زہرا کی بھلا دی  
سب تم نے وصیت مرے نانا کی بھلا دی

یہ بیانات کمزور ہیں۔ ان میں اقتضائے حال کے مطابق انداز اختیار نہیں کیا گیا الفاظ کے انتخاب اور ان کی  
ترتیب میں بھی نام کی سنجیدگی اور وزن نہیں ہے۔ جنگ کے بیانات میں بھی خلیق کا طرز بیان ہی رہتا ہے۔

رنگے میں بھلا کیا کہوں عباس کی جرأت      ہر شخص میں اس طرح کی کب ہوتی ہے ہمت  
تہائی میں دکھائی یہ اندا کو شجاعت      تھا جرأت و ہمت کو بھی اک عالم حیرت

گوار چلانے کا تھا کس شخص کو یارا  
جس نے کہ ذرا آنکھ ملائی اسے مارا

عباس نے اس رنگے میں یہ تیغ کی اس آں      لاشوں سے ستم گاروں کے سب بھر گیا میدان  
جو بھگ گیا آگے سے اس کی تو پچی جاں      جو تیغ تلے آیا ہوا خون میں غلطان

گھڑے کہیں پیدل کہیں اسوار پڑے تھے  
کشتوں کے لب نہر اک انبار پڑے تھے

گھوڑے کی تعریف میں بھی ایک بند ہے۔

یہ سنتے ہیں اس غیرت آہونے جو کی جست      سب گھوڑوں سے بالا تھا ہزاروں کو کیا پست  
اسوار کے ہاتھوں سے عنائیں چھینیں یکدم      ہشیار ہوئے وہ بھی کہ غفلت سے جوتے مست

گھوڑے سے گرا جو اسے رہوار نے مارا  
سنجلا جو رہا اس کو علم دار نے مارا

ان بیانات سے بہتر جنگ کا بیان عون و عثم کے حال کے ایک مرثیہ میں ملتا ہے۔

وہاں ان دونوں بھوں کی جنگ کے حصہ سے بہتر وہ حصہ ہے جہاں شہادت کے بعد ان کی لاشیں خیمے  
میں آتی ہیں اور جناب زینب حضرت قاسم و حضرت علی اکبر سے پوچھتی ہیں کہ یہ بچے میدان میں کس طرح  
لڑے۔ اس کے جواب میں وہ لڑائی کا بیان کرتے ہیں۔

جس دم ہزاروں تیر چلے ان بیاسوں پر چاہا کہ منہ کا لوٹ کریں کھول کر سپر  
پھر کچھ جو سوچے کہنے لگے درنوں یک دگر کیا لطف ہے چھپائے جو ڈھالوں سے منہ اگر

چہروں پہ زخم نمنجر و شمشیر کھائیے  
سینوں پہ ہستے جائیے اور تیر کھائیے

سوراخ ہے جو عون کی چھاتی میں آر پار نیزے کا ایک شامی نے اس پر کیا تھا اور  
جب نصف نیزہ پشت سے گزرا تو ایک بار مارا وہ نیچے کہ لیا مدھی کو مار

نیزے کی زیر پشت سے باہر آئی رہی  
پر فوج کیں کے سامنے چھاتی تھی رہی

خلیق کے بیشتر مرثیوں میں جنگ کا بیان تو ہے ہی نہیں یاد و تین مصرعوں میں ہے۔ اس سے یہی نتیجہ  
نکلتا ہے کہ اس پہلو پر انھوں نے اپنے مرثیوں میں زور نہیں دیا۔ کچھ مرثیوں میں لڑائی کے بیانات ملتے ہیں  
جن میں سے بعض مثالیں اوپر دی گئیں۔ بعد کو فصیح اور متحیر کے مرثیوں نے جنگ کے مناظر کو عام کر دیا  
تھا اس لیے غالباً آخر زمانے کے مرثیوں میں خلیق نے بھی لڑائی نظم کی ہے لیکن نہ تو ان کا مزاج اس طرز  
کے لیے موزوں معلوم ہوتا ہے نہ انہیں اس موضوع سے کوئی دل چسپی ہی نظر آتی ہے۔ اس لیے جنگ کے  
بیانات میں ان کے یہاں ایک طرح کی سطحیت یا رکمی پن ہے۔ امام حسین کی جنگ کا ایک حصہ دیکھئے۔

یہ سن کے کمال داروں پہ پھر جان پڑے فہر  
نکل ی چکنے جو گئی حیدری شمشیر  
اس شاہ پہ پہلے جو چلے تھے سو چلے تیر  
آگے سے کہیں بھاگنے پائے نہ وہ بے در

کاہے کو کبھی ایسے بہادر سے لڑے تھے

میدان میں کماندار ہی مسترد پڑے تھے

ترکش تھے کہیں ٹکڑے کہیں تیز زمیں پر  
انڈہ کہیں بازو کہیں پاؤں کہیں سر  
اور ساتھ کمانوں کے گرے ہاتھ بھی کٹ کر  
کچھ پھینک کمانوں کو گئے بھاگ بداحتر

کچھ ایسے مسلح تھے کہ لوہے میں جے تھے

پر خوف سے بھاگے ہوئے گوشے میں پڑے تھے

سراپا جسے اس دور میں ضمیر نے ایک خاص رنگ دیا ظلت کے یہاں بھی ہے لیکن اس انداز کا نہیں جسے  
ضمیر نے رواج دیا کہیں کہیں آمد کے سلسلے میں انہوں نے بھی اپنے ہیرو کا حلیہ بتایا ہے اور جس کے جسم کی  
خوبصورتی، اعضا کے تناسب اور دلکشی کا بیان کیا ہے۔ ان بیانات میں نہ اس کا اہتمام ہے کہ تفصیل سے تمام  
اعضائے جسمانی کا ذکر ہو نہ ان کی تعریف میں سوچ سوچ کر مضامین پیدا کیے گئے ہیں۔ ایک مرثیہ سراپا ہی  
سے شروع ہوتا ہے۔

صف بندہ چکی میدان میں جب فوج ستم کی  
قاسم نے بڑھا گھوڑے کو شمشیر علم کی  
اور طبل بجے تیغ ہر اک برق سی چکی  
اندا نے ہراساں ہو یہ تقریر بہم کی

کس درجہ بہادر ہے یہ اللہ کا پوتا

کس شان سے آیا اسد اللہ کا پوتا

کیا حسن ہے کیا رنگ ہے کیا شوکت و شان ہے  
چہرہ گل شاداب ہے قد سرد و داں ہے  
ہم اس سے لڑیں ہم میں یہ مقدور کہاں ہے  
گل برگ لب لعل ہے غنچہ سا وہاں ہے

خورشید سا ہے جلوہ نما خانہ زیں پر  
کیا نور شجاعت کا چمکتا ہے جہیں پر

ہیں ٹھنڈیاں ہزوں کی بھری گول ہیں شانے ساعد ہیں بنائے یہ قدرت سے خدا نے  
پہنچے پہ ہیں کنگنئے میں نکلے موتی کے دانے ہاتھوں کو کیا پیچھے ، مرجان حانے

یا عل کیا شبحوت ہے سونے کے ورق میں  
یا آگیا ہے پیچھے خورشید شفق میں

خلیق نے غزل گو کی حیثیت سے بھی اپنے زمانے میں شہرت حاصل کر لی تھی اور شاگردوں کا بڑا گروہ  
ان سے اصلاح لیتا تھا۔ اس میدان میں ان کی قدرت اور مشق نے انہیں بزمیہ مضامین میں سرسبز کیا۔ اسی  
لیے رزم کے مضامین میں تو وہ کامیاب نہیں لیکن سرپا میں جہاں وہ پہلو پیدا کیے جاسکتے ہیں وہاں ان کا جوہر  
چمک اٹھتا ہے۔ خصوصاً جناب قاسم کا بیان ان کے یہاں دل کش ہے۔ ایک دوسرے مرثیہ سے بھی مقام  
ملاحظہ ہو جسے سرپا کہا جاسکتا ہے۔

تھی قاسم نوشہ کی عجب شان شہانی کچھ بچپنا ، کچھ آمدِ ہم جوانی  
سہرا بندھا دستار پہ شادی کی نشانی وہ رات کا جاگا ہوا وہ تشنہ دہانی

نکور رکھے کاندھے پہ اور فوج کو نکلتا  
” پہنچے پہ کنگنئے کا ستارا سا چمکتا

نوشاہ کے جوڑے پہ عجب برق کا عالم خورشید کی آنکھوں میں چکا چوند تھی اس دم  
شیرانہ کمر جگ پہ باندھے ہوئے محکم یو عطر کی پوشاک سے آجاتی تھی ہم

ہندی نہ تھی نوشاہ کے اس دست نکو میں  
ہیں ہاتھ بھرے جگ سے آتا ہے لہو میں

شہادت اور جین مرعے کی بنیادی غایت ہے اور ہر مرعے کی جان اسی پر ٹوٹتی ہے خواہ دو ترکیب اور ساخت کے اعتبار سے کیسا ہی ہو۔ اس حصے پر غلطی نے خاص توجہ کی ہے۔ خصوصاً جین میں رخصت کی طرح گھریلو زندگی کے مناظر اور واقعات کے پہلو نکال کر انہوں نے ایسے گھرانے کا نقشہ پیش کیا ہے جہاں کسی کے مرنے یا ماش آنے پر شور وادیا بلند ہوتا ہے۔ ایسے موقع پر مختلف رشتہ دار کس کس طرح اپنی محبت کا اظہار کرتے ہیں کیسی باتیں کر کے خود روتے اور دوسروں کو رلاتے ہیں۔ انہیں تھیلاٹ سے بیس کا حصہ بھی بڑھتا ہے اور لوگوں کو متاثر کرنے کا موقع بھی زیادہ ملتا ہے۔ پورے جین کی مثالیں دینا تو طوالت کا باعث ہو گا۔ ایسے چند مقامات دیکھیے جن سے اس میں پہلو اور زاویے پیدا کیے گئے ہیں۔

بانو سے کہا ملاز قاسم نے یہ رو رو      سر دولہا کا ٹک زانو پہ دو لبہن کے تو رکھ دو  
جب زانو پہ دلہن کے رکھا دولہا کے سر کو      سب بی بیوں رونے لگیں تہ ڈھاپ کے پھر تو

تھے نوحہ کنیں گرد تو سب ابنِ حسن کے  
اک غم کی سی تصویر بنی بیٹھی تھی بن کے

چلا کے تو رو سکتی نہ تھی شرم کی ماری      دریا کی طرح چشم سے پر اشک تھے جدی  
ماں نے جو کہا شرم نہ اب کیجیو داری      لیں ہاتھوں سے لاشے کی بلائیں کٹی باری

آہوں نے کیے سینے میں گلے یہ جگر کے  
غش ہو گئی سر پاؤں پہ نوشاہ کے دھر کے

حضرت عباس کی شہادت کا جین دوسرے پہلو سے درو غم کا منظر پیش کرتا ہے۔

عباس نے غش سے جوئی آنکھوں کو کیا      سر پر ہمد مظلوم کو روتے ہوئے دیکھا  
کہنے لگا تم روؤ نہ اے سرور والا      جو آپ نے دیکھا بھی تھی میری تمنا



حق سر پہ سیکند کے رکھے تم کو سلامت  
پر مجھ کو ہوئی سخت بھتیجی سے ندامت

اب اتنی وصیت ہے مری آپ سے سرور      لے جاتے ہو ہر لاش کو جو خیمہ کے اندر  
لاش مرا لے جائیو مت یاں سے اٹھا کر      پانی کا سیکند کے گلا پاتی ہے مجھ پر

اس داغ سے بے چین میں جنت میں رہوں گا  
تا حشر سیکند سے نجات میں رہوں گا

وہ پوچھے اگر مجھ کو تو پیغام یہ دینا      پانی ترے غمو کو تو ہاتھ آیا نہ اس جا  
کوڑ پہ گیا یاں سے سیکند ترا شیدا      وہ شرم کے بدلے ترے ملنے کو نہ آیا

بازو تو کٹے اور بدن لہو لوہاں تھا  
پر مرتے ہوئے نام ترا درد زباں تھا

یہ کہتے ہی عباس نے فردوس کی لی راہ      رونے لگا فریاد سے وہ بے کسوں کا شاہ  
مشک و علم واسپ جو لے کر چلا ہوا      نالہ کیا ہر گام پہ ہر ایک قدم آو

کہتے تھے کہ بازو کو فلک نے مرے توڑا  
عباس نے اعدا میں اکیلا مجھے چھوڑا

جناب منرا کے سلسلے کے مرثیوں میں بھی درد و غم کی گہری لہر دوڑی نظر آتی ہے، وہ ایسی اہل حرم کی  
اڑتی سی خبر سن کر وہ مہجور پنہی بہت خوش ہوتی ہے۔ سننے والوں کو چوں کہ اصلیت معلوم ہے اس لیے اس بچی  
کی اپنے کنبے سے ملنے کی خوشی کا منکران کے دلوں میں تیر کی طرح چبھتا ہے۔ اس تضاد سے ایسے موقعہ پر اور  
مرثیہ گوئیوں کی طرح خلیق نے بھی کام لیا ہے۔

یہ سن کے صفرا پکاری نانی کو بابا آپہنچے بیٹھی کیا ہو  
 پنھا نہلا دھلا کے مجھ کو جو کوئی جوڑا مرا دھرا ہو  
 خدا کی قدرت ہے اس طرح سے کہ مجھ سے پدر کو شفا ہو  
 بگاڑ سکتا ہے کون نانی جی آپ جس کی طرف خدا ہو

وہ بولی صدقے خدا کے بیٹی اسی نے یہ دن ہمیں دکھایا  
 جو خیریت سے سمیت لشکر وطن میں سپر رسول آیا

قریب خیمہ کے جا کے پہنچی تو دیکھا خیمہ کھڑا ہے کالا  
 جلی ہوئی سی قاتوں میں سے کیا ہے خیمہ کے گرد پروا  
 نہ کوئی دربان ڈیوڑھی پر ہے نہ گرد لشکر ہے شاہ دیں کا  
 یہ دیکھتے ہی کلیجہ صفرا ہنگی کا سینے کے سچ کا نپا

کہا یہ سلمہ کی ماں نے اللہ میری صفرا کی خیر کیجو  
 پکاری صفرا کہ یا الہی تو میرے بابا کی خیر کیجو

غرض لرزتی ہوئی وہ دکھیا پدر کے خیمہ میں آئی جس دم  
 تو دیکھ صفرا کو سب نے منہ ڈھنپے ایک باری بچشم پر غم  
 پکاری بابا کہاں ہے میرا، کہا حرم نے یہ کر کے ماتم  
 اجاڑ بن میں گد گستا کر وہ سو رہے ہائے کیا کہیں ہم

یہ سن کے صفرا گری زمیں پر پکاری زعنب کے ہائے بھائی

سلاش کرتی ہے تم کو صفرا کہاں بہن تم کو پائے بھائی

اسی طرح جناب صفرا ایک ایک عزیز کو دریافت کرتی ہیں اور اس کی شہادت کا صدمہ اٹھاتی ہیں۔ اس

منظر کا منہجہ (Climax) خدق کس طرح پیش کرتے ہیں دیکھئے

پھوپھی نے صفرا کے جین سن کر کہا یہ باصدا فغان و زاری

چھریا منہ پر سے اس کے پلہ نگائی چھاتی بھتیجی پیاری

نظر جو صفرا کی بازوؤں پر مگنی پھولی کے تو یوں پکاری  
پھو بھی جی بانہوں پہ نیل کیسے پڑے ہوئے ہیں تمہارے داری

وہ بولی صفرا ہم ایک رستی میں کتنے قیدی پھنسے ہوئے تھے  
کسی کی گردن کسی ہوئی تھی کسی کے بازو بندھے ہوئے تھے  
میر خلیق کی زبان میں صفائی اور روانی ہے۔ خوبصورت نکلے، ہموار زبان اور مناسب محاوروں سے  
وہ کلام میں جان ڈال دیتے ہیں خصوصاً گفتگو میں روزمرے کا استعمال مکالموں کو بے تکلفی عطا کرتا ہے۔ چاہے  
دل کش تشبیہوں سے وہ لطف کلام میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اپنے حینوں ممتاز  
معاصرین فصیح، ضمیر اور دلگیر کے مقابلے میں ان کے یہاں بیان و زبان کی قدامت بھی زیادہ نظر آتی  
ہے۔ حزیں، خندگی، بچاوا کریں، ساکا، لوتھ، سائیں، ڈیایا، انتظار، صابری، مائی، ہودے، رودے، نکوار  
کرنا، وغیرہ الفاظ کی قدامت اتنی گراں نہیں گزرتی جتنی کہ ان ترکیبوں کا استعمال اور ان الفاظ کی نشست جو  
بعض جگہ ناہمواری پیدا کر دیتے ہیں۔ مثلاً

آہستہ سے قاسم نے کہا فضا کو بلو  
اک بار پچھا اس نے مائی کے اوپر کھائی  
جھک گئے قدموں پہ حیدر کے از آغوش رسول  
جوں چاہتا تھا پیوے پہ کچھ یاد جو آیا  
مرا مجھے آزار نے پکوں ہوں پڑا سر  
دریا پہ ستم گاروں سے نکوار نہ کبھو  
میں تین سوال اس گمڑی تمپاس ہوں لایا  
ظالمو ذرو حق سے یارو مت مرا بھائی  
علقہ کیا نادبویں نہ قاسم کو لکھے

شتر کر بہ تو اس زمانے کے مرثیوں کا عام عیب ہے لیکن تعقید کی مثالیں خلیق کہ یہاں بہت نمایاں اور  
کثرت سے ہیں۔

مجموعی حیثیت سے تخلیق کی مرثیہ گوئی رخصت اور بین کی شاعری ہے جس میں انہوں نے جذبات و احساسات کے اتار چڑھاؤ نمایاں کر کے غم و اندوہ کی تصویریں نمایاں کی ہیں۔ اپنے عہد کے اونچے طبقے کی گھریلو زندگی، معتقدات و رد اسم، ارمانوں اور حسرتوں کا خوبصورت اور موثر مرقع تیار کیا ہے۔ اس مقصد میں ان کے کلام کی روانی، رور مرتے پر عبور اور قدرت زبان نے ان کی مدد کی ہے۔ انہوں نے مرثیہ گوئی کا مقصد غم انگیز واقعات کا بیان رکھا اس لیے بیشتر مرثیوں میں انہیں پہلوؤں پر زور دیا جو واقعات کو بلا کی درد ناک تصویر سننے والوں کے سامنے لائیں۔ رخصت، شہادت اور بین ان کے بیشتر مرثیوں کا جز ہیں اور انہیں کو طول دے کر انہوں نے اپنی فکر کی جولانیاں دکھائی ہیں۔ فصیح اور ضمیر نے اپنے اپنے طور پر جس طرح رزم و سراپا سے مرثیہ کو وسعت دی ویسی کوئی مسلسل کوشش تخلیق کے یہاں نظر نہیں آتی بلکہ انہوں نے سوز و گداز اور سادگی بیان ہی کو اپنا رہنما بنایا اور ای پر اپنی ساری زندگی رور دیتے رہے۔ ان کی خودداری نے غالباً انہیں اپنے معاصرین کے راستے پر چلنے سے باز رکھا اس لیے مرثیہ کے پرانے ہی ڈھانچے میں محدود رہے۔ جنگ کا بیان بعض مرثیوں میں انہوں نے بھی کیا ہے۔ لیکن ایک تو ان کے موجود مرثیوں میں ایسے مرثیوں کی تعداد بہت کم ہے دوسرے اس مختصر تعداد میں بھی جنگ کے منظر خصوصیت کے ساتھ ابھر کر سامنے نہیں آتے۔ شہادت اور بین ان کے مرثیوں میں نسبتاً لمبے ہوتے ہیں۔ خصوصاً جناب قاسم کے حال کے مرثیوں میں ان کی طوالت اور بھی زیادہ ہے۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے یہ بین درد ناک ہیں اور تخلیق ان کے ذریعہ اپنے مرثیوں میں درد و غم کی فضا پیدا کرنے میں کامیاب ہیں لیکن اردو مرثیے کی رفتار ارتقا کے پیش نظر جب ہم تخلیق کے مرثیوں کو دیکھتے ہیں تو اس فن کو آگے بڑھانے، اسے ایک غم انگیز ایسے فکر سے اعلیٰ فن پارے کی حدود میں پہنچانے، ساخت اور موضوع کے اعتبار سے اسے بلندی اور عظمت عطا کرے میں ان کا کوئی اہم حصہ نہیں پاتے۔ ہو سکتا ہے کہ ہمارے ان الفاظ سے تخلیق کے پرستاروں کو کچھ تکلیف پہنچے لیکن جیسا کہ ہم اس مطالعے کے آغاز میں واضح کر چکے ہیں تخلیق کے کلام کو دیکھ کر ان پر جو حیات اب تک ظاہر کیے گئے ہیں اس میں بھی صفائی زبان اور خوبی محاورہ ہی کا ذکر ہے۔ جس سے سب سے بھی انکار نہیں۔

## فصیح

فصیح کے بارے میں سب سے مستند اور قدیم ماخذ مصحفی کا تذکرہ ”ریاض النعسا“ ہے جس میں ان کے حال کا اردو ترجمہ ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔<sup>1</sup>

”مرزا جعفر علی، فصیح تخلص، فیض آباد میں ایک ہزار ایک سو ستانوے ہجری

1197ھ / 1782ء میں پیدا ہوئے سترہ سال کی عمر میں والدین اور اعزاء کے

ساتھ دہلی گئے جو ان کے بزرگوں کا وطن تھا۔ چند سال کے بعد پھر لکھنؤ آئے۔

یہ قوم قریش اور اولاد حضرت عقیل ابن ابی طالب علیہ السلام سے ہیں۔ چوں کہ

ان کے بزرگ ایران میں رہتے تھے اس لیے مرزا مشہور ہو گئے۔ ان کی ماں سیدانی

تھیں۔ انھوں نے جو لکھا اس پر شیخ امام بخش ناسخ سے اصلاح لی بلکہ یہ ان کے

شاگردوں میں سرفہرست ہیں۔ انھوں نے مرثیہ گوئی میں نام پیدا کیا اور علم

عروض اور قافیہ پر دستگاہ رکھتے ہیں۔ حدیث اور دینی کتابیں انہوں نے میر دلدار

علی سے پڑھی ہیں۔ ایک بار ائمہ معصومین کی زیارت کے لیے گئے تھے۔ اب پھر

اسی ارادے سے کلکتہ کی طرف گئے ہیں۔

ڈاکٹر ابوالیث نے لکھا ہے کہ فصیح پہلے ناسخ کے شاگرد تھے پھر دلگیر کے شاگرد ہوئے۔<sup>2</sup> اس خیال

کی نہ کسی مستند ماخذ سے تائید ہوتی ہے اور نہ یہ قرین قیاس ہے۔ اس لیے کہ دلگیر ان سے عمر میں چھوٹے

1 مصحفی، ریاض النعسا (نسخہ تلمیذ رضا لاہوری۔ رام پور)

2 ابوالیث، لکھنؤ کا داستان شاعری ص 694 (دہلی، 1985)



تھے۔ ریاض المصی میں مصطفیٰ نے دونوں کا حال لکھا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ولگیر نے اس وقت تک مرثیہ کہنا شروع نہیں کیا تھا جب کہ فصیح اس میدان میں نامور ہو چکے تھے۔ اس لیے ڈاکٹر ابو الیث کا خیال گمراہ کن اور غیر ذمہ دارانہ ہے۔

شہد عظیم آبادی نے ”فکر بلخ حصہ دوم“ میں بھی ان کے بعض حالات لکھے ہیں جو یہاں پیش کیے جاتے ہیں۔

”ان کے والد مرزا ہادی علی خوش نویس، پیر اک اور مہکیت تھے۔ شجاع الدولہ کے زمانے میں لکھنؤ آ رہے اور حکیم رونق علی خاں کے یہاں ملازم ہو گئے۔ بارہ سال سے کچھ زیادہ عمر ہو گئی کہ والد رحلت کر گئے۔ علامہ تفضل حسین خاں نے ان کی بسراوقات کے لیے بیس روپے ماہوار مقرر کرائے۔ نواب مظفر حسین خاں کبوتر کی نظر عنایت ان پر تھی۔ غزل گوئی پر ان کو راغب پا کر منع کیا اور کہا کہ میاں تمہاری طبیعت مرثیہ گوئی کی طرف ہے اور تمہاری زبان فصیح بھی ہے۔ بس یہی قلم رکھو اور مرثیے کہو۔“<sup>۱</sup>

ان کے ذریعہ معاش پر کوئی مزید روشنی کسی نے نہیں ڈالی لیکن اندازے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس عہد کے متعدد امرا سے ان کا تعلق تھا جس کی وجہ سے وہ اوسط درجے کی زندگی گزارتے تھے۔ کئی بار حج و زیارت سے مشرف ہوئے اور کافی عرصے تک ان مقامات مقدسہ میں مقیم رہے۔ ان کے سلام اور مرثی کے بعض اشعار اس کا ثبوت ہیں:

سلام لکھتا ہوں میں حرم میں قلم سے زحرم ٹپک رہا ہے

سر اپنا کبچے کے منگ در پر سیاہ پردہ پٹک رہا ہے

☆☆

جب آئے گیارہ وہ لاشے رن سے ہوا حرم میں عجیب ماتم  
 بس آگے پارا نہیں بیاں کا فصیح وقت دعا ہے اس دم  
 الٹی کرتا ہوں فکرِ نعت یہ تیرا احساں ہے ربِّ اکرم  
 کہ میرا مسکن ہے کوہِ مروا نصیب ہر دم ہے آبِ زمزم  
 الٹی دل کو مرے معادے یہ ردیہ بھی سفید ہووے  
 یہ شام ماتم کی دور ہووے طلوع صبح اسید ہووے

☆☆

بس اے فصیح یہاں کر تو مرچے کو تمام دعا کا وقت ہے اور التماس کا ہنگام  
 ہے پیش رو ترے بیت الحرام درکن و مقام یہ عرض کر یہ طفیلِ رسول و آلِ کرام

جہاں میں معتد الدولہ دیر گاہ رہے  
 سدا قریب درگاہِ بادشاہ رہے

☆☆

بس فصیح اب وہ دعا کر کہ جو ہو پر تاثیر یا الٹی جو ہے سلطانِ سکندر تو قیر  
 رفیع الدولہ بہادر مہ خورشیدِ ضمیر تاقیامت یہ ہے صاحبِ دہلیم و سریر

ابرِ ساں دستِ کرم اس کا درانشاں ہووے  
 داما شیرِ اقبال درخشاں ہووے

☆☆

بس اے فصیح قطع کر اس غم کی داستاں مکتہ میں کہہ خداے کہ اے رب انس و جاں  
 سلطانِ مصر، شاہِ جہاں خسرو زماں منعم مرا ہے رکھ اسے یا رب تو کاراں

باری جہاں میں حکم محمد علی رہے  
 کشتِ عمل ہری رہے پھولی پھولی رہے

بس فصیحؔ آگے نہیں طاقت تحریریاں      کر دعا حق سے در کعبہ پہ ہو کر گریاں  
ہند میں مستند امدولہ ہے فیاض جہاں      مجھ پہ کرتا ہے وہ غربت میں ہمیشہ احساں

اس پہ احسان و کرم کر متواتر یا رب  
اب رحمت کا ہمیشہ ہو تقاطر یارب  
☆☆

کر بلا میں تو فصیحؔ یہ خوشا حال ترا      اب تو شہر کا بھرائی بھی روار بھی ہے  
☆☆

فصیحؔ اگلے برس تھے ہم حیدر کے مدینے میں      کبھی روئے میں زائر تھے کبھی بیت الحزن میں تھے

فصیحؔ کے انتقال کا ذکر کسی مستند تذکرے میں نہیں ملکہ شوہر عظیم آبادی نے لکھا ہے۔  
”تیس برس کی عمر میں سب سے پہلے سفر عراق کیا۔ پھر بار بار جاتے آتے رہے  
حالانکہ اس زمانے میں سفر کی تکلیفیں بہت تھیں۔ آخر زمانے میں مکہ معظمہ میں  
عقد کر لیا تھا اور وہیں پونہ خاک ہوئے۔“<sup>1</sup>  
اس کے برخلاف عشرت کا یہ بیان ہے۔

”نکسنو میں عروج پایا اور مدت تک کربلائے معلیٰ میں قیام کیا۔ آخر عمر میں نکسنو  
واپس آئے گھاٹی کی بنیا میں دفن ہوئے۔“<sup>2</sup>

تذکرہ سرپانغن (تالیف 1269ھ) میں فصیحؔ کے ترجمے میں مقیم بیت اللہ لکھا ہوا ہے اس لیے

۱۔ فربیع حصہ دوم (غیر مطبوعہ)

۲۔ مبداء و نفع عشرت۔ آب و نغمہ ص 174

خیال ہوتا ہے کہ وہ اس وقت تک زندہ تھے اور ہجری سال کے اعتبار سے 73 برس کی عمر ضرور پائی۔  
 فصیح کے زمانے میں مرثیہ خوانی سوز کے علاوہ تحت اللفظ منبر پر بھی ہونے لگی تھی لیکن سید عاصدہ  
 پڑھنے کا رواج تھا۔ اس نے الگ سے ایک فن کی حیثیت اختیار نہیں کی تھی جس میں چشم و ابرو کے اشارے  
 اور ہاتھوں کی جنبش بھی شامل ہوتی تھی۔ اس لیے ان کے بہت سے مرثیے مختصر ہیں جن میں غم و اندوہ کی  
 مضامینہ اکرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ امام حسین کا مدینہ سے سفر، حضرت علی اکبر کی اجازت طلبی، کوفہ میں  
 پسران مسلم کی شہادت، شام کی طرف قافلے کی روانگی وغیرہ مضامین لے کر روانی کے ساتھ موثر ڈھنگ  
 سے بیان کر دیا ہے۔

لیکن فصیح نے وہ زمانہ بھی دیکھا جب لوگ اہتمام سے مجلسیں کرنے، داد کلام دینے اور مقابلہ و  
 موازنہ کرنے میں ایک دوسرے پر بازی لے جانے کی کوشش کرنے لگے۔ چنانچہ مرثیوں میں نہ صرف  
 بندوں کی تعداد بڑھی بلکہ نقطہ نظر میں تبدیلی آگئی۔ مرثیے کو علمی حیثیت دینے میں فصیح نے احادیث اور  
 واقعات کو صحت اور ذمے داری سے پیش کرنا شروع کیا۔ غفراں تاب کے سامنے انھوں نے زانوے  
 شاگردی تہہ کیا تھا چنانچہ ایک طرف اس کا اثر تھا دوسری طرف خود ان کے مزاج کی قناعت درویشی، عداوت  
 دینوی سے عداوت گئی نے ایک عارفانہ رنگ دیا۔ چنانچہ اصحاب حسینی کا بیان کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں۔

یقیناً مصلوۃ ان کی صفت میں ہے وہ عابد تھے

رہے دنیا کی آرائش سے پاکیزہ وہ زاہد تھے

ولا خوف علیہم تھے وہ راجح تھے وہ ساجد تھے

وہ سب تھے اولیا اللہ وہ غازی و مجاہد تھے

انہیں تھی عید عاشورہ میں لذت۔ عید قرباں کی

قفا فی اللہ منزل آخری ہے اہل عرفاں کی

یہ مذہبی رنگ تو کہیں کہیں تصوف سے جاملتا ہے اس کی وجہ فصیح کا ہندوستان سے باہر قیام ہو گا ورنہ

مرثیہ گو یوں کا جو، حول لکھنؤ میں تھا اس میں رہ کر تصوف کے مضامین بیان کرنا اور اعتراضات سے بچ رہنا

مشکل نظر آتا ہے۔

روایتوں کے نظم کرنے میں فصیح نے صحت پر خاص زور دیا ہے۔ سننے والوں میں بہت سے لوگ ایسے ہوتے تھے جن کی نظر اصل مآخذوں پر ہوتی تھی۔ وہ اس سے بھی لطف اٹھاتے تھے اور کوشش کی داد بھی دیتے تھے۔ مثلاً ایک روایت ہے کہ میدان جنگ میں لڑتے لڑتے ظہر کا وقت آگیا تو امام حسین سے ابو تمام نے عرض کی یا ابن رسول اللہ الصلوٰۃ۔ آپ نے آسمان کی طرف دیکھا، زوال ہو چکا تھا۔ جواب میں ارشاد کیا نعم دکوت الصلوٰۃ جعلک اللہ من المصلین۔ تو نے نماز یاد دلائی۔ خدا تجھے نماز گزاروں میں محسوب کرے۔ اسی روایت کو فصیح اس طرح پیش کرتے ہیں:-

روایت ہے کہ ایوں شہ سے آکر ابو تمام نے      کہ یا حضرت زوال طس کے اوپر نظر کیجئے  
تمنا ظہر کے پڑھنے کی ہے رن میں جماعت سے      نماز آخری پڑھ پڑھ کر پھر تلواریں کھائیں گے

کہاں پھر یہ جماعت اور کہاں تم سالام آقا

کہاں پھر یہ محمود اور یہ قعود اور یہ قیام آقا

کہا شب نے جزاک اللہ تو ہے دین کا یادار      نہ بھولا تو لڑائی میں زوال خسرو خاور  
مجھے تو نے دلایا یاد وقت طاعت داور      عبادت اور ریاضت ہے تری مقبوں کر باور

نہ بھولا تو جو وقت ظہر تلواریں کی دھاروں میں

لکھنے نے لوح پر لکھا تجھے طاعت گزاروں میں

اسی طرح مختلف اقوال اور تعلیمات کا لفظی ترجمہ انہوں نے صحت اور پابندی سے پیش کیا ہے اور شہدائے کربلا میں مظلومیت کے ساتھ ساتھ ایک عارفانہ شان پیدا کی ہے جس نے ان کے کردار، ان کی عظمت اور ان کی قربانی کو نئے پس منظر میں ابھارا ہے طویل بحر میں ایک مرثیہ کے چند مقامات سے اس کا اندازہ ہوگا۔

کہا رو کے باپ نے اسے پھر جو امام زادہ ہے صبر کر

یہی ذلتیں ہیں شرف ترانہ طول ہو نہ ہو چشم تر



اسی زندگی میں تو ہے مرہ کہ جو موت سے ہے شدید تر

نہیں سرکٹانے میں برتری نہیں ناگوار وہ اس قدر

ہمیں ہر نفس دم تنج ہے ہمیں ہر قدم پہ جہاد ہے

یہی درد اپنی پسند ہے یہی رنج اپنی مراد ہے

یہ خدا کا فضل ہے شکر کر یہ لقب بھی فوز عظیم ہے

نہ تو تو ذلیل و حقیر ہے نہ پدر علیل و سقیم ہے

یہ تفصلات کریم ہے یہ عطائے رب رحیم ہے

دل داغ دار تو باغ ہے یہ سموم باد نسیم ہے

نہ یہ زخم کھانے میں ہے مرہ نہ عداوتیں ہیں یہ حرب میں

کہیں کیا جو ملتی ہیں لذتیں ہمیں تازیانوں کی ضرب میں

بخدا کہ پاؤں کا آبلہ مجھے تاج سر سے زیادہ ہے

یہ خلش جو اس میں ہے خار کی مرادل شکستہ و شدا ہے

یہ ہوائے شد جو چلتی ہے بخدا کہ باد مراد ہے

اسی قید عظم میں ہر نفس مرا نفس صرف جہاد ہے

میں قدم قدم پہ شہید ہوں میں نفس نفس پہ قتل ہوں

نہ اسیر ہوں نہ مریض ہوں نہ سقیم ہوں نہ علیل ہوں

یہ خدا کا مجھ پہ کرم ہوا کہ جہاد نفس ہوں کر رہا

یہ بڑا جہاد ہے اے پیر کہ میں پہلے موت سے مر رہا

نہ جسد رہا نہ کفن رہا نہ نشان رہا نہ اثر رہا

نہ ہوا ری نہ ہوس ری نہ تو دل رہا نہ جگر رہا

نہ فنا ری نہ بقا ری جو رہا تو نام قدیر کا

نہ ہو مضطرب کہ ہے تو خلف بخدا شہید کبیر کا

اسی مریچے میں جب اہل حرم کوفہ کے بازاروں سے گزرتے ہیں تو جناب زینب تماشائیوں سے مخاطب ہو کر مناسب وقت کلمے اور شاد فرماتی ہیں جو اہل منزلِ حلیم درضا کا پسندیدہ ہیں۔ کوفہ کی عورتیں جب اپنے بچوں پر سے میوے صدقہ کر کے ان امیروں کی طرف بھیجتی ہیں تو آپ فرماتی ہیں کہ ہم رسول ہیں ہم پر صدقہ حرام ہے۔ مگر بچے بھر بھی بچے ہیں بھوکے پیاسے، مصیبت زدہ، وہ میوے ہاتھ میں اٹھا لیتے ہیں۔ جناب زینب سب کی بزرگ ہیں، وہ ڈانٹ کر بچوں سے میوے پھینک دینے کو نہیں کہتیں۔ بلکہ فصیح نے ان نفسیات انسانی کے باطن کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ وہ بچوں کو اس ترغیب کے جواب میں عنایات الہی کی بشارت دیتی ہیں اور نیک اصول پر چلنے کے دلکش اجر کا ذکر کرتی ہیں۔

فصیح نے اس حصے میں یہ پہلو مد نظر رکھا ہے کہ آل محمد کی خاندانی تربیت کا طریقہ بھی سامنے آئے۔ آئیں جس میں زبردستی کوئی کام نہیں کرایا جاتا۔ ذہن کی ناچنگی کی وجہ سے جو لوگ گمراہی کی طرف جا رہے ہوں انہیں راہِ راست کی طرف لانے کا طریقہ سختی اور درشتی نہیں ہے بلکہ ہمدردی سے انہیں سمجھانے کی ضرورت ہے کہ ان کا موجودہ عمل غلط ہے تاکہ وہ خود ہی اپنا فیصلہ بدل دیں۔ ایسے میں انہیں یہ طمینن رہے گا کہ یہ خود ان کا فیصلہ ہے۔ کسی دوسرے نے اپنی مرضی ان پر مسلط نہیں کی حکم منوائے سے عارضی طور پر پابندی ہو جاتی ہے لیکن کردار کی اصلاح اور بہتر بنانے کا یہ طریقہ نہیں۔

ہوئیں راہِ حق میں جو ذلتیں ہمیں عزتوں سے زیادہ ہیں

ہمیں قید ہونے کا غم نہیں کہ خوشی میں عزم و شاد ہیں

ہمیں کی ہیں جو جو مصیبتیں شہ بے کساں نے وہ یاد ہیں

ہمیں درد و رنج پسند ہیں جو اسیرِ ابنِ زیاد ہیں

کریں ظالموں کو جو بد دعا تو دوبارہ جوشِ تور ہو

کوئی حرفِ شکوہ ادا کریں تو جہاں میں شورِ نشور ہو

تمہیں کیا خبر نہیں کوفہ کی بنی کی آل ہیں ہم حریں

ہیں بنی کی غیرتِ طاہرہ، ہیں نباتِ سید مرسلین

ہوئے ہم اسیر تو کیا ہوا نہ فقیر ہیں نہ تباہ دیں

ہمیں کپڑے اپنے نہ لا کے دو یہ تصدقات روا نہیں

صدقہ حرام ہو آل پر ہمیں مال خس حلال ہے

ہمیں اس کا لینا روا نہیں یہ طریق اہل فعال ہے

کہا بچوں سے پھر یہ پکار کر نہ یہ میوے کھائیو لاڈلو

یہ ترش ہیں تلخ ہیں خام ہیں انہیں رو کرو انہیں پھینک دو

یہ حرام ہیں یہ زیون ہیں مری جان ہاتھ میں بھی نہ لو

کرو مہر خلد سے حوریاں چلیں لے کے میوں کے خوان کو

کوئی دم میں قاطمہ آئیں گی تمہیں اپنے پاس بلائیں گی

تمہیں میوے لا کے کھلائیں گی تمہیں دواوی پانی پلائیں گی

نہیں دیر دیکھو تو تم ادھر وہ کھلا بہشت بریں کا در

وہ شجر ہیں میووں کے ہرور وہ عجب اتار وہ میب تر

وہ لیے ہیں خواہجے حوریاں وہ رسول آتے ہیں نوہ گر

وہ تمہاری دادای ہیں داطمہ وہ خدا کے شیر ہیں نہر پر

وہ علی نے مشک کو پر کیا وہ حسن نے جام کو بھر لیا

وہ نبی نے خوان طعام کا سر حور خلد پہ دھر لیا

سنا جب صغیروں نے یہ سخن تو وہ میوے پھینک کے رو دیا

یہ سیکھ بولی کہ اے پھوپھی مرے دل کو تم نے خوشی کیا

میں تمہارے منہ کی بلائیں لوں مجھے معصیت سے بچا لیا

مجھے باب خلد دکھایا وہ کھڑے ہیں سید انبیاء

مری وادی میوے دہلاتی ہیں مرے بابا جان وہ آتے ہیں

مرے دوا خلد میں ہیں کھڑے مجھے اپنے پاس بلاتے ہیں

لمبی بحروں کے مرھے اسی دور کی یادگار ہیں جب تحت اللفظ پڑھنے کا رواج بڑھا نہیں تھا۔ یوں تو ن  
بحروں میں دوسرے مرثیہ گوئیوں کے بھی مرھے ملتے ہیں لیکن فصیح نے ان کی طرف خاص توجہ کی ہے۔  
کلام میں روانی اور آہنگ کی طرف ان کی نظر رہتی ہے۔ مضمون کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کا انتخاب اس  
کے حسن و تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ اوپر حضرت عابد اور جناب زینب کی زبان سے جس قسم کے الفاظ ادا  
کرائے گئے ہیں وہ ان کی اس حالت کے مطابق ہیں جب وہ اللہ کی راہ میں مصوبتیں دیکھتے حاستہ امیری میں  
شہر شہر پھرائے جا رہے ہیں لیکن جب حضرت عباس میدان جنگ میں رہتے پڑھتے ہیں تو الفاظ دوسرے ہیں،  
تو راہ میں لہجے میں ایک بہادر کی لٹکار اور شجاع کی گرج ہے

عباس نے جس دم سے لاف گزاف اٹل کیں      گو نجاب اپنا شیر حق میدان میں وہ مرقام دیں  
گر جا پکا یک رعد سا قرا مئے چرخ و زیں      چکی جو تیغ خوں نشاں گھبرا گئے شای لعلیں

اک حیدری نعرہ کیا اس شور سے اس زور سے  
گھوڑے بھگائے چار سو بھاگے ستم گر چور سے

ڈٹ کر رہتے پڑھنے لگا غازی بہ آواز جلی      میں ہوں دلاور صف شکس فرزند مولانا جلی  
ہے ابن عبد المطلب دادا ابو طالب ولی      نکوار میرے باپ کی ہے عمر و غتر پر جلی

میں ابن خیر گیر ہوں میں حیدری شمشیر ہوں  
میں جعفری تصویر ہوں میں بازوئے شیر ہوں

میدان میں میرے سامنے گر شیر ہو رو باد ہو      آگے مری شمشیر کے گر گویا ہو وہ کاہ ہے  
لہر من اللہ ساتھ ہے فتح ہمیں ہر راہ ہے      مہ بنی ہاشم ہوں میں خورشید میر شاہ ہے

بالغرض لشکر شام کا کالی گھٹا یا مسخ ہے  
نیزہ ہے میرا صاعقہ، برق درخشاں تیغ ہے

واقف ہو تم اہل کیس میں کون ہوں عباس ہوں مرنے کا اندیشہ نہیں لڑنے میں بے وسواس ہوں  
دنیا سے کوسوں دور ہوں غلہ بریں کے پاس ہوں تندی میں میں فولاد ہوں سختی میں الماس ہوں

گر شیر کو لکاروں ہیئت سے ڈر کر گر پڑے  
گر فیل پر حملہ کروں دہشت سے ڈر کر گر پڑے

ایک اعلیٰ رزمیہ نظم میں جو شان و شکوہ ہونا چاہیے وہ اس مرثیہ میں موجود ہے۔ ہر بند کے مصرعوں میں بھی تدریجی ترقی نظر آتی ہے جو بیت پر جا کر مکمل ہوتی ہے۔ ساخت کے اعتبار سے اس مرثیہ میں رجز، جنگ اور شہادت موجود ہے۔ ایسے ہی ان کے مرثیوں میں وہ عناصر جو اجزائے مرثیہ قرار پائے بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کسی میں چہرہ سرپا، اور شہادت ہے، کسی میں چہرہ اور رخصت ہی میں بین کو جوڑ کر مرثیہ ختم کر دیا ہے کبھی جنگ سے مرثیہ شروع کر کے شہادت اور بین نظم کیا ہے۔ بعد کے مرثیوں میں کل جزائے ترکیبی بھی ملتے ہیں۔ غرض ان پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیے کو وسعت دینے کے لیے مرثیہ گو مختلف مضامین کا اضافہ کر رہا ہے۔ اوپر چونکہ رجز کی مثال دی جا چکی ہے اس لیے سی سلسلے میں فصیح کے رزمیہ مضامین کا جائزہ لے لینا مناسب ہے۔

فصیح کا لکھنؤ ذکر چہ عیش و عشرت کے لیے مشہور ہے لیکن اس رجزان کے ساتھ ساتھ لوگوں میں فنون سپہ گری سے دل چسپی تھی۔ بڑی بڑی لڑائیاں چاہے کم ہوتی ہوں لیکن طاقت کے استعمال اور اظہار کے آئے دن موقع پیش آتے رہتے تھے۔ اپنی بات ادنیٰ رکھنا اپنی برتری اور فوقیت جتاننا جب ہر شخص کے مد نظر ہو اور ہتھیاروں کے استعمال پر کوئی پابندی نہ ہو تو لازمی طور پر ان کے استعمال سے واقفیت و مہارت زندگی کے تحفظ و بقا سے وابستہ ہے اس لیے اس زمانے کے لوگ اگر نغمہ چنگ و رباب کے فریفتہ تھے تو کمزوروں کی جھنکار کے بھی شیدائی تھے۔ میدان جنگ میں لڑائیاں لڑنے کا دم نہیں تھا تو ان کا ذکر تو سن سکتے تھے۔ اس لیے اس زمانے میں خاص طور پر رزمیہ مضامین کی طرف توجہ کی گئی اور فصیح نے زور بیان اور قوت نظم سے جنگ کی جاندار تصویریں پیش کیں۔ لڑائی کے بیان سے پہلے کر بلا کا ایسا ماحول پیش کیا جس میں فوجوں کی تیاری، اسلحوں کا شور، طبیعتوں کی جوانی موجود ہو تاکہ جنگ کے لیے ایک موزوں پس منظر تیار ہو سکے اس



قسم کے زیادہ تر مرھے جنگ یا تعلقات جنگ کے مضامین سے شروع ہوتے ہیں۔ ”کربلا میں جو صف جنگ کا سامان ہوا“ سے یہ مقامات دیکھئے:

دن میں چھپا ہوا تھا شام کا لشکر جوں اے      کئی گنتی کے مسلمان تھے اور لاکھوں کمر  
تھے مگر شہ کے جواں نعرہ زناں شکل بزر      موجزن بحر شجاعت تھا نہ تھی طاقت مہر

پاس آداب سے تموار نہ کر سکتے تھے  
مطرِ علم کے تھے شہ کا منہ کھتے تھے

اس طرف مسجد جنگ تھے حضرت کے جواں      اس طرف شام کے لشکر نے اٹھائے تھے نشان  
عمر سعد جو تھا فوج ستم میں سلطان      فوج آراستہ کرتا تھا کھڑا سبے ایمان

کشورِ رے کی حکومت کا تہنائی تھا  
لشکرِ شام میں مشغول صف آرائی تھا

ابن حجاج کو بلوا کے کہا لے غم خوار      کرتا ہوں مینہ کی فوج کا تھک کو سردار  
نہر پر دستے سواروں کے رہیں چوکیدار      قطرہ آب نہ فیر کو پہنچے رہنہار

شیر میراب جو ہوتا ہے تو قہر آتا ہے  
تشنہ ہوتا ہے تو اک وار میں مرجاتا ہے

پھر کہا شہر سے سن لے پیر ذی الجوشن      میسرہ کا ہے تو سردار کہ ہے روئیں تن  
شہرہ سنتا ہوں میں مدت سے تراے پرفن      کہ شجاعاں عراقی میں تو ہے شیراقلن

آج شمشیر تری شعلہ نشاں ہووے گی  
آج برش ترے عجز کی عیاں ہووے گی

گیارہ ہارہ بندوں میں فوج یزیدی کی تیاری دکھائی ہے۔ اس کے بعد فوج حسینی کی تیاری کا ایک بند پیش کیا ہے جس کے بعد علم داری کے بیان کی طرف سے مڑ گئے ہیں کیوں کہ علم دار کے بغیر فوج کی ترتیب کیسے ممکن ہے۔ علم کے امیدوار جناب عون و محمد، حضرت علی اکبر، پسران حضرت مسلم، حضرت قاسم، حضرت عباس ہیں۔ کیونکہ سب ہی کو کسی نہ کسی پہلو سے اس عہدے کا حق پہنچتا ہے۔ امام حسین حضرت عباس کے حق میں فیصلہ کرتے ہیں۔ یہ بیان صرف چار بندوں میں ہے۔

پارک اندہ کہا شاہ نے ہو کر خوش حال اور صف آرا ہوئے میداں میں شاہ نیک خصال  
میمند سوچا بن قین کو شاہ نے فی الحال میسرہ ابن مظاہر کو بہ اشفاق کمال

پھر علم دست مبارک میں لیا مولا نے  
جلوہ گر پرچم زریں کو کیا مولا نے

سب رفیقوں کی طرف شاہ نے کی جھک کے نگاہ متوجہ ہوئے پھر سوئے عزیزاں ناگاہ  
بس کہ تھی منصب اعلیٰ کی ہر اک شخص کو چاہ سب طلب گار علم دیکھتے تھے جانب شاہ

اس طرف مسلم وزینب کے پر تھے مشتاق  
اکبر و قاسم و عباس اور تھے مشتاق

تھے جو مسلم کے پسر سبط علی اعلا ان کے تانا تھے علمدار، تمنا تھی بجا  
بیٹے زینب کے جو تھے ان کے تھے حیدر تانا داد جعفر تھے علمدار شاہ ہر دوسرا

دادا اکبر کے علمدار تھے اور قاسم کے  
باپ تھے شیر خدا یاو بنی ہاشم کے

شاہ نے عباس کو ناگاہ پکارا اس آں اور کہا تم ہو بہر طور علم کے شایاں  
آکے عباس ہوئے شاہ کے پہلے قرباں پھر علم لے کے کہا ہے مری عزت کا نشان

کبھی فرزند محمد کے قدم چومتے تھے  
کبھی آنکھوں سے لگا کر وہ علم چومتے تھے

ٹرائی کے بیان میں شروع اور آخر کے مریضوں میں واضح فرق ہے لیکن شروع کے مریضوں میں بھی  
جنگ کی تفصیل ہے۔ ہتھیاروں کے استعمال کا بیان ہے جنگجوئی کا ماحول ہے جس میں بہت کچھ پہلی صدی  
ہجری کی میدان کی وہ جھلک موجود ہے جو کتب مقاتل اور تاریخی کتابوں سے ملتی ہے۔ شروع کے ایک  
مرحے ”محرم آیا ہے اے محبوب سول روتے ہیں کربلا میں“ کے ان چند بندوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

جب آیا میدان میں وہ دلاور پکارا اے قوم ہوں میں ہاشم  
عمر ہے میرے چچا کا بیٹا وہ نکلے میدان میں ہے یہ لازم  
یہ سن کے کانپا امیر لشکر کہ ناجواں مرد تھا وہ اظلم  
جسے سمجھتا تھا میں دلاور بلائے ہر ایک وہ ملازم

کہا کہ تم میں ہے جو بہادر سورن میں ہاشم سے لڑنے آوے  
نہال کر دوں گا ایک دم میں سر اس کا جو کوئی کاٹ لوے

یہ سن کے شمعون بن مقاتل حلب کا جو تھا رئیس باری  
ہزار اسوار کا تھا مالک وہ نکلا میدان میں ایک باری  
جب آیا ہاشم کے وہ مقابل تو یوں پکارا بہ دوستداری  
کہ ہے بزرگوں میں تو حلب کے گئی ہے کیوں تیری عقل ہدی

یہ کیا جہالت ہے مال و دولت گنوا کے آیا ہے جان دینے  
یہ کیا ملاست ہے ہاتھ سب سے اٹھا کے آیا ہے جان دینے

ہاشم اس کا جواب دیتے ہیں اور جنگ کا آغاز ہو جاتا ہے۔

لعلیں نے چاہا جواب دیوے کہ اس بہادر نے نعرہ مارا  
ٹپٹ کے گھوڑا جو آیا ہاشم، عدو کو لڑنے کا تھا نہ یارا

لگایا نیزہ پڑا وہ خالی اجل کا کچھ چل سکا نہ چارا  
پڑی جو ہاشم کی تیغ سر پر تو پشت زیں پر ہوا دوپارا

ادھر کو آدھا ادھر کو آدھا گرا زمین پر جو پشت زیں سے

خروش اللہ اکبر اٹھا قشون کیس سے سپاہ دیں سے

دعا سیکند یہ کر ہی تھی رواں تھی آنسو جگر تھا بریاں

کہ لے کے لکلا ہزار سوار بھائی شمعون جس کا نعماں

کہا کہ جانے نہ پادے ہاشم سوار و گھیر دمیان میداں

جھکا جو بادل سادہ رسالہ تو برسائیں تیروں کا اس پہ باراں

سمند ہاشم تھا گرم جولاں زمین مقتل تھلک رہی تھی

کھینچی ہوئی تھی جو سوہا قاطع گھٹا میں بجلی چمک رہی تھی

پکارا نعمان شامیوں کو یہ کیا غضب ہے کہ تم ہو مڑتے

کیا ہے شمعوں کو اس نے بے سرتعاص خوں کا نہیں ہو کرتے

اکید ہاشم ہے تم ہزاروں مقابل اس کے نہیں ہو لڑتے

ہے میری آنکھوں سے خوں چپکنا خنی کو دیکھا ہے رن میں مرتے

یہ کہہ کے کوڑا کیا لعیں نے بہ شکل دیوسفید آیا

ادھر سے ہاشم شگفتہ خاطر بہ شکل صبح امید آیا

بلایا گھوڑا کر پکڑ کے اٹھایا ہاشم نے چابکی سے

بلند سرے سے کیا لعیں کو زمیں پہ مارا گیا وہ جی سے

ہوئے یہ نعماں کے چوراغنا کہ جیسے چکی میں کوئی پیسے

ہوا وہ شمعوں سے جا کے ملحق ملا ستر میں شتی شتی سے

نشان نعماں کا جو یہ تھا اسے دلاور نے بھی پکارا

نشان گرایا زمیں کے اوپر نشان والے کو جا کے مارا

شروع کا کلام ہونے کی وجہ سے اس مرثیے میں متروک الفاظ بھی موجود ہیں اور حشو، تعقید وغیرہ کے عیوب بھی۔ بہر حال اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ فصیح نے بھی ابتدا سے رزمیہ مضامین کا بیان مرثیے میں شروع کر دیا تھا جسے ان کے معاصر ضمیر نے زیادہ ترقی دے کر پیش کیا۔ اس کا ذکر تو اپنی جگہ پر آئے گا، لیکن بعد میں لکھے ہوئے مرثیوں میں فصیح نے جنگ کے جو بیانات پیش کیے ہیں وہ منطقی بیان اور تناسب الفاظ کے ساتھ ساتھ مرقع نگاری کی بھی اچھی مثالیں ہیں۔ ان کوششوں نے جنگ کے مناظر کے تفصیلی بیان کو مرثیے کا مقبول جز بنادیا۔ فصیح کے مرثیوں کی مطبوعہ جلدیں بہت کامیاب ہیں اس لیے مثالی دینا اور بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ پیران مسلم کی جنگ کا یہ منظر دیکھئے۔

یہ رجز پڑھ کر بڑھا چند قدم عبد اللہ      اور محمد سے کہا تم یہیں ٹھہرو سر راہ  
تم رہو میں انہیں کرتا ہوں اکیلا ہی تباہ      ہم ہیں شیروں کے خلف ہے یہ سپاہ رو باہ

تم کرو میرا بھی ہم صف شکنی کرتے ہیں  
تم گنو کشتوں کو ہم تیغ زنی کرتے ہیں

کہہ کے یہ بھائی سے اک نعرہ کیا حیدر دار      جو عدد آیا مقابل وہ ہوا طلعہ دار  
نیزہ جو سینے پہ درا وہ ہوا پیٹھ کے پار      جنگ مغلوب ہوئی ہو گئے اعدائی اعر

جس گھڑی حمد کیا صف میں در آیا غازی  
نعرہ کرتا ہوا جوں شیر نر آیا غازی

نیزہ غازی کا کیا تیغ سے اعدا نے قلم      اس گھڑی تیغ شرر ہوا اس کی علم  
صاعدہ گرنے لگا اہل ستم پر پیہم      برق خاف سی چمکتی تھی وہ شمشیر دو دم

اوچکی بن کے لہیں سامنے غم ہوتا تھا  
ایک ہی وار میں سراں کا قلم ہوتا تھا



روں میں کی مرکب چارک نے ایسی تنگ درد  
تین حملوں میں ہوئے قتل لعیں دو کم سو  
تھی عیاں تیغ شرر بار سے اک آگ کی لو  
خون اعدا سے یہی قتل کے میدان میں رو

ڈانڈ پر چھوں کے تھے ہاتھوں میں ستم گار لے  
نیزے کرتا تھا قلم ہاتھوں میں تکرار لے

کیا شجاعت تھی جواں مردی تھی سبحان اللہ  
دھوپ وہ تیز کہ ہوتا ہے ہرن جس میں سیاہ  
غلبہ تھا پیاس کا وہ سب سے کہ حالت ہو تباہ  
تیسرا دن تھا کہ پانی پہ پڑی تھی نہ نگاہ

اس پہ تھا وہ جواں صف شکنی کرتا تھا  
قلب میں فوج کے شمشیر زنی کرتا تھا

فصیح اکیلے اکیلے کی لڑائی دکھانے میں زیادہ تفصیل کی طرف نہیں جاتے۔ ایک پہلوان سے لڑائی کا  
بیان عموماً تین چار بند سے زیادہ کا نہیں ہوتا۔ حضرت قاسم اور ازرق اور اس کے بیٹوں کی جنگ کے بعض  
مقامات لکھے جاتے ہیں تاکہ اندازہ ہو جائے:-

گھوڑے کو ادھر حضرت قاسم نے بڑھایا  
اک اور پسر ازرق ملعون کا آیا  
نوشاہ کے شانے کے اوپر نیزہ لگایا  
زخمی ہوا فرزند حسن خوں میں نہایا

پھر باگ لے گھوڑے کی لگا لڑنے لعیں سے  
اور خون ٹپکتا تھا پڑا خلاتہ زیں سے

القصد ستم گار جو آیا تھا مقابل  
قاسم نے جہنم میں کیا اس کو بھی داخل  
دو اور جو باقی تھے کیا ان کو بھی بسمل  
نوشاہ کی جرأت کے ستم گر ہوئے قاتل

ازرق کے لبہ آنکھوں میں اس دم اتر آیا  
جوں بیل دہاں دوڑ کے نوشاہ پر آیا

کاسم نے شجاعت سے وہیں تیغ سنبھالی      جس دقت چلا نیزہ کیا زمین کو خالی  
بکلی سے لگی کوند نے جب تیغ ہلا لی      لٹکار کے جا پہنچا وہ اس شہ عالی

اک ہاتھ پڑا ازرق شامی کی کمر پر  
دو ٹکڑے ہوا رگ نہ سکا وار سپر پر

ایک دوسرے مرثیہ میں سے غزلی جنگ کا صرف ایک بند پیش کیا جاتا ہے:-

صفوں کو چیرتا غازی در آید شام کے دل میں  
لگی شمشیر ہندی کوند نے بکلی سے بادل میں  
بہادی آن واحد میں لہو کی سیل مقتل میں  
پراگندہ ہوئی فوج شقی گھبرا کے جنگل میں

لہو میں تیغ جو ہر وار کے جو ہر چمکتے تھے  
شوق پھولی نظر آتی تھی اور آخر چمکتے تھے

مرثیہ کے ایک جز کی حیثیت سے سراپا کا اضافہ تیرہویں صدی ہجری کی چیز ہے جس میں میر متیر  
نے نئے نئے پہلو نکالے ہیں۔ فصیح کے یہاں بھی اس کا عنصر موجود ہے لیکن عموماً کسی شہید کا سراپا نظم  
کرنے میں وہ اہتمام نہیں کرتے البتہ امام حسین کے ساتھیوں کو جب پیش کرتے ہیں تو اس کی تصویر کھینچنے کی  
کوشش کرتے ہیں اور ہر ایک کی نمایاں خصوصیات کی طرف اشارہ کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔

آگے آگے فوج کے عباس جانا تھا جو حیا      منہ پہ سرخی چشم شہلا میں شجاعت کا نشا  
سر پہ عمامہ سفید اور دوش کے اوپر عبا      سر سے پاؤں تک نظر آتا تھا عالم نور کا

چاند سا گورا تو منہ اور گرد نکلا خط سیاہ

جس طرح اسیہ میں سے نکل آتا ہے ماہ

اکبر مظلوم کی جگہ کا کردوں میں کیا بیاں      شان حیدر شوکت احمد تھی چہرے سے عیاں  
قد موزوں، بکھرے گیسو، منہ پہ سبزے کا نشاں      ہاتھ میں نیزہ، کمر میں تیغ، شانے پر کماں

زگسی آنکھوں سے منہ بابا کا ہر دم دیکتا  
سکرا کر قبضہ شمشیر مجھ دیکتا

حضرت قاسم کا من چھوٹا سا چہرہ چاند سا      ہولے ہولے گفتگوئیں ہنس کے ہر دم بولتا  
لڈ کر کے ہر گھڑی سرور سے کہنا اے چچا      میرا یہ تعویذ بازو کھول کر پڑھے ذرا

پاس میرے ہے وصیت نامہ بابا جان کا  
مجھ کو پہلے حکم دیجئے جنگ کے میدان کا

بعض مریضوں میں مختصر طور پر ایسا سراپا بھی ملتا ہے جس میں سوچ سوچ کر لائی ہوئی تشبیہیں ہیں۔ ان  
بیانات میں وہ روانی اور سغائی نہیں جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے۔ یہ غالباً ان کے آخر زمانے کا کلام ہے  
جس میں انھوں نے سراپا نگاری کے مروجہ انداز سے اثر لیا ہے۔ مثال کے لیے صرف ایک بند کافی ہے۔  
حضرت عباس کا بیان ہے:-

تھے جمع شب و روز بجم یعنی خط و رو      تھی عطر نشاں کوسوں تلک کہتہ گیسو  
مرگاں تھے ہر ایک سہم قضا، قوس تھے اردو      ساعد جو بلوریں تھے تو الماس تھے بازو

تھا نخل صنوبر سا کشیدہ قد بالا  
نے بلکہ صنوبر سے بھی خوبی میں دو بالا

تشبیہات و استعارات سے فصیح پرہیز نہیں کرتے لیکن ان کے یہاں ان خوبیوں کے استعمال  
کا معمول یہ ہے کہ وہ بے تکلفی سے لکھ رہے ہوں۔ غزل میں وہ ناسخ کے شاعر ضرور تھے لیکن اپنے استاد  
سے مضمون آفرینی اور بیان کا تصنع انھوں نے نہیں سیکھا بقول شاد:-

”وہ زبان کی سلاست اور روزمرہ کو نہیں چھوڑتے۔ استعارہ و تشبیہ، ایہام و دیگر  
تلفعات زائد کے پیچھے نہیں پڑ جاتے کہ چاہے اصلیت کا خون کیوں نہ ہو جائے

مگر کوئی تباغیر لازمی تکلف پیدا ہو۔ (ان کے یہاں) جو شان ترتیب و اصلیت

دو لکشی ہے ہزار تکلفات شاعرانہ اس پر صدقے ہیں۔<sup>۱</sup>

چہرے کے ہنسنے میں جو ماجرا کا حصہ ہوتا ہے اس میں حرم سرا کے اندر کی گھریلو زندگی، رخصت کے مناظر میں یہ مختلف موقعوں کے مکالموں میں جس سادگی سے واقعہ نگاری کا حق ادا کرتے ہیں اسی کی وجہ سے مرثیہ گوئی میں ان کو یہ بلند مقام حاصل ہوا ہے۔ ان مقامات پر تشبیہیں اور استعارے بھی کلام کا جز ہوتے ہیں لیکن ان میں تصنع اور تکلف نہیں ہوتا۔ ایک مرثیہ تو استعارہ و تشبیہ سے شروع ہی کرتے ہیں اور مستعار و مشبہ کی مراحت بھی کرتے جاتے ہیں۔

خزاں جب آئی چمن میں تو پھر بہار کہاں      ہوئی جب آمد دے نکل میوہ دار کہاں  
وہ بلبلیوں کے کہاں چچھے پکار کہاں      وہ سرخ پھول کہاں اور وہ میزہ زار کہاں

سوم سے ثمر نارسیدہ کرتے ہیں  
چمن میں برگ خزاں دیدہ اڑتے پھرتے ہیں

چمن مٹیوں کا دنیا ہے اور بہار اسلام      خزاں ہے سلطنت اہل حرب تا فرجام  
ہیں عند لب محبان اہل بیت کرام      اور س چمن کے گل تر ہیں آل خیر اتمام

حسین نکل ثمر دار میوے دل بر ہیں  
سواں میں اک ثمر نارسیدہ اصغر ہیں

اسی طرح بہار باغ سے مطابقت کرتے گئے ہیں۔ آگے چل کر حضرت علی اکبر کی جنگ کے بیان میں بھی انداز بیان یہی رکھا ہے۔ دو بند یہاں لکھے جاتے ہیں۔

یہ سن کے نکلے کئی فوج کیں سے کالے ناگ      کہ ناگہاں علی اکبر نے لی عقاب کی باگ  
لگی برسنے مجاہد کی آب تنج سے آگ      جلا دیا انھیں تھی جن کو اہل بیت سے لاگ

وہ تنج شعلہ نادر ستر سے کیا کم تھی  
مخالفوں کے لیے کربلا جہنم تھی

وہ بھوک پیاس وہ دھوپ اور وہ سینہ پر داغ      پر اس کی برق درخشاں کا تھا فلک پہ داغ  
سپاہ کیں متفرق تھی جوں کیوتر دزاغ      اس آب تنج سے پھولا تھا طرفہ کھیت میں باغ

یہ ذوالجناح کی چالاکیاں تھیں بلوے میں  
کہ جیسے محو ملاؤں باغ بلوے میں

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ان کے بہت سے مرثیوں میں چہرہ ہے ہی نہیں بلکہ جنگ کا بیان بیارخصت کا  
ذکر یا شہادت سے مرثیہ شروع ہوتا ہے اور خیمہ کے اندر کے حالات کا مرثیے میں ذکر ہوتا ہے لیکن جن  
مرثیوں میں چہرہ نظم کیا ہے ان میں صبح کا منظر، انصار اور اعزا کی حالت وغیرہ بڑی خوبی سے بیان کی ہے۔  
کبھی کبھی یہ حصہ چالیس پینتالیس بند تک کھینچ جاتا ہے۔ ایک مرثیہ کے چہرے کے بیچ کے کچھ حصے دیکھئے۔

جب کربلا میں صبح شہادت ہوئی میاں      پھولی شفق تو سرخ ہوا روئے آسماں  
عکس شفق سے خیمے نظر آئے خوں چکاں      اور سرخ پوش سب نظر آتے تھے نوجواں

کہتے تھے سر سمنانے میں اب کیا درنگ ہے  
چہرے پہ غازیوں کے شہادت کا رنگ ہے

گلگوں ہوا ہے رنگ عیاں کربلا      گویا کہ ہجر خوں تھا وہ میدان کربلا  
نئے جمع ش کے در پہ جواتان کربلا      مشغول تھا وظیفے میں، مہمان کربلا



نقد نے جا کے دی یہ صدا اس امام کو  
حاضر ہوئے ہیں ور پہ فجر کے سلام کو

آیا جو ور پہ خیمہ کے سردار دوسرا      دیکھا کہ سب سوار ہیں باندھے ہوئے پرا  
کاندھے پہ ہے نشان علمدار کے دھرا      سب ہنس رہے ہیں پیاس کا شکوہ نہیں ذرا

ہنستا ہے کوئی دستِ علمدار کھینچ کر  
اور دیکھتا ہے منہ کوئی تلوار کھینچ کر

نیزے کو اپنے دیتا ہے کوئی کھڑا نکال      چکارتا ہے گھوڑے کو اپنے کوئی جواں  
لے کر کسی کی کھینچ رہا ہے کوئی کمال      قبضے کو تمام کر کوئی کرتا ہے امتحان

کہتا ہے یا حسین کوئی، کوئی یا علی  
کرتا ہے کوئی نعرۂ یا مرتضیٰ علی

عباس سے یہ کہتے ہیں مسلم کے کلہاڑ      واللہ اے چچا ہے یہی وقتِ کار زار  
ٹھنڈی ہوا ہے صبح ہی لڑنے کی ہے بہار      جب دھوپ ہوگی پیاس سے سب ہوں گے بے قرار

اس دم لڑیں تو سیکڑوں سرکاٹ لائیں گے  
گرمی ہوئی تو مفت میں سب مارے جائیں گے

جنابِ مہر کی عمر سعد سے گفتگو اور امام حسین کے پاس آکر معافی کی خواستگاری کئی مرثیوں میں بیان کی  
گئی ہے۔ ان میں واقعہ ایک ہی ہونے کے باوجود بھی کچھ ترتیب اور کچھ انداز بیان کا فرق ہے۔ ان سے جناب  
مہر کے کردار کا اندازہ ہوتا ہے اور مکالمے کی خوبی ظاہر ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ امام حسین کی بزرگی اور ان  
کے طریقِ عمل کے صحیح درست ہونے پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اس میں اس ذہنی کشمکش کی بھی ہلکی سی  
جھلک موجود ہے۔ جس سے محروم چار ہے۔

تب کہا ٹرنے کہ سید ہے امام کونین      دختر احمد مرسل کا ہے یہ نور العین  
میرے ہاتھوں سے اگر قتل ہو میدان میں حسین      روح زہرا کہیں جنت میں نہ ہو دے بے چین

یہ شجاعت کہیں ضائع نہ مرا دین کرے  
تو تو تحسین کرے قاطعہ نفرین کرے

پرسہ لگا کہنے پس و پیش نہ کر      تو سپاہی ہے یہ باتیں نہیں تھک کو بہتر  
حکم حاکم سے تو لڑتا ہے تجھے کیا ہے خطر      کام کر اپنا کہ ہاتھ آوے ترے خلعت و زر

لائق مدح ہے اور قابلِ احنت ہے تو  
دل چرانے میں بڑا عیب ہے سادنت ہے تو

غر کا ایک بھائی تھا اور ایک پر ایک غلام      ان کو لے جا کے کندے پہ کیے ان سے کلام  
ہے حسین ابن علی سبط بنی سب کا امام      جگ کرتا ہے پیہر کے نواسے سے حرام

نہیں لڑتا تو شجاعت میں غفل آتا ہے  
جگ کرتا ہوں تو ایمان مرا جاتا ہے

یاو ہیں تم کو حسین ابن علی کے احساں      تشنہ لب دشت میں تھے سب مرے لشکر کے جواں  
اس گھڑی ش نے علمدار کو بھیجا فرماں      پانی مباس نے لشکر کو پلایا اس آں

جو کہ احسان کرے اس سے نہیں لڑتے ہیں  
اپنے محسن سے جواں مرد کہیں لڑتے ہیں

یاں تلک میں ہی اسے گھیرے ہوئے تھا لایا      یہ نہ سمجھا تھا کہ سید سے لڑیں گے اعدا  
اب ارادہ ہے کہ واں جا کے میں بخشاؤں خطا      تو بہ مقبول اگر ہو تو خوشا حال مرا

کر نہ مقبول ہوئی تو بہ تو پھر آؤں گا  
تج سے اپنا گلا کاٹ کے مرجوں گا

تم ہو مختار مرے ساتھ چلو یا نہ چلو دین چاہو تو چلو، چاہو جو دنیا نہ چلو  
مجھ کو واللہ کسی کی نہیں پردا نہ چلو پاس ایماں کا اگر ہووے تو مردانہ چلو

میں ٹھہرتا نہیں جنت کی ہوا آتی ہے  
بارک اللہ کی گردوں سے صدا آتی ہے

اہل حرم کی زندگی، عادات و اطوار، لہجہ و گفتگو، جذبات و احساسات پر لکھنوی شرفا کی گہری چھاپ ہے۔ اس کے کچھ پہلوؤں پر ہم نے دوسری جگہ بحث کی ہے۔ یہاں صرف اس کا ذکر کرنا ہے کہ فصیح نے بھی رخصت، بین، قید خانہ، یا جہاں بھی ان لوگوں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کی ہے وہاں ہندوستانی عورتوں کے لب و لہجہ اور نفسیاتی رد عمل کو ملحوظ رکھا ہے۔ اس ضمن میں شادی کی وہ رسمیں، سہاگ کی وہ نشانیاں، اور بدشگونئی کے وہ تصورات بھی آتے ہیں جو خالص ہندوستانی ہوتے ہوئے بھی سریشوں میں پیش کیے جاتے ہیں۔ فصیح نے بھی ان کے بیان سے غم و اہم کی لہر کو تیز کیا ہے اور تہذیبی عاداتوں کے ذریعے دلوں پر نشتر زنی کی ہے۔ اس سے اس عہد کے بعض رسم و رواج کا بھی اندازہ ہوتا ہے جس ماحول میں فصیح مرثیہ کہہ رہے تھے اس میں ان کی کامیابی کا ایک اہم معیار سننے والوں کی صلاحیت تھی۔ اس پہلو سے کامیاب ہونے کے لیے مرثیے میں انسانی قدروں کو نمایاں کرنے اور اسے عام زندگی سے قریب لانے کی ضرورت تھی۔ شادی کی بعض رسموں کے بیان سے فصیح نے جگہ جگہ اس مقصد میں کامیابی حاصل کی ہے۔ قاسم نوشاہ کی لاش میدان سے خیمہ میں آنے والی ہے۔ جناب شہربانو کہتی ہیں:

ہے کدھر دولہا کی ماں جاؤ ذرا جلدی بلاؤ خوں میں ڈوبا ہوا سہرا اسے دولہا کا دکھاؤ  
میری شہزادی کو یاں ہاتھ پکڑ کر لے آؤ لوگوں منہ کھول دوسر کھول دو گھونٹ گھٹ کو ہٹاؤ

رائے ہوتی ہے بنی آنکھوں سے کاجل پونچھو  
خاک ماتھے پہ ملو مانگ سے صندل پونچھو

جلد دروازے پہ رنڈ سالہ پتہا کر لاؤ      کالی چادر کوئی پاؤ تو اڑھا کر لاؤ  
چاند سے ماتھے سے انشاں بھی چھڑا کر لاؤ      ناک سے نتھ مری پیاری کی بڑھا کر لاؤ

لوڑھنی دور کرو کھول دو چہرا لوگو  
لوچ کر پھینک دو مقیش کا سہرا لوگو

ہاتھ سے موتیوں کے کنگنے کا ڈورا توڑو      ہوگئی رانڈ بنی چوڑیاں جلدی پھوڑو  
جوڑے کے نام نہ اک تار گلے میں پھوڑو      بزم شادی سے اٹھا غم کی طرف منہ موڑو

لاش آئی مرے داماد کی در پر رن سے  
خوں بہا جاتا ہے دولہا کی کٹی گردن سے

اس کے بعد جناب شہر بانوان حسرتوں کا ذکر کرتی ہیں جنہیں بے سروسامانی کی باعث کربلا میں شادی  
کے موقع پر نہیں کر سکیں۔ لیکن سوچتی تھیں کہ جب سب لوگ مدینہ واپس پہنچیں گے تو وہ اپنے اہل خانہ اس  
طرح نکالیں گی۔

اپنے سہ من سے کہوں گی کہ بڑی دھوم سے آؤ      میرے داماد کو پھر دولہا بنا کر لے آؤ  
سر پر مقیش کے پھولوں کا بھی سہرا بندھو آؤ      کنگنا بھی موتیوں کا باندھ دو مہندی بھی لگاؤ

آج نوشاہ کے سہرے کی بلائیں لوں گی  
آج نوشاہ کو ڈہری میں سلامی دوں گی

منہ سے نوشاہ کے شرمندہ رعبی بیاہ کی رات      اس خجالت سے رعبی آج تلک تلخ حیات  
سر خود آج کرے مجھ کو مجیب الدعوات      دیکھوں کن آنکھوں سے دروازے پہ دولہا کی برات

چادہ چوڑے دیکھوں میں دولہن دولہا کے  
کبھی قربان ہوں قاسم کے کبھی کبرا کے

سہ نہیں آ کے جب اتریں گی عجب ہوگی بہار  
ان کی گردن میں پہنوں گی میں پھولوں کے ہر  
دھوم ہوگی ہوئی جب پھولوں کی چھڑیوں کی مار  
ہوئے گا ان کے لیے قد کا شربت تیار

خوان پھولوں کے چنے جائیں گے ان کے آگے  
تازہ میوں کے طبق آئیں گے ان کے آگے

جب جناب قاسم کی لاش میدان سے آنے کی خبر ہو اس وقت یہ لمبی باتیں جناب شہر بانو سے کہلواتا  
ایک طرح سے سوزوں نہیں س لیے کہ اس گھبراہٹ اور شدید غم کے موقع پر اس حسرتوں کی طرف فوراً  
شاید دھیان نہیں جائے گا لیکن نفسیات انسانی کا رد عمل عجیب و غریب ہوتا ہے۔ یہی بند جو بظاہر نامناسب  
معلوم ہوتے ہیں مگر سیدہ آرزوؤں اور حسرتوں کا ایک کارواں پیش کر دیتے ہیں کہ جب کہ مجمع میں انھیں سنایا  
جاتا ہے تو ہر مصرع سامعین کے دلوں پر تیر کی طرح لگتا ہے اور وہ بے قرار ہواٹھتے ہیں اور یہی مرثیہ گو کا  
مقصد ہے۔ چونکہ سننے والے یہ جانتے ہیں کہ ان باتوں کا پورا ہونا اب ممکن نہیں ہے حالانکہ اس وقت کی  
ہر ماں کو اپنی بیٹی کے بیاہ میں یہ سب کرنے کے ارمان ہوتے ہیں اس لیے غم کا پہلوان بندوں میں نمایاں  
ہو جاتا ہے۔

ایک دوسرے مرثیہ میں جناب قاسم کی والدہ بیٹی کی شہادت پر بین کرتی ہیں۔ ایسے موقع پر کبھی ماں  
کہتی ہے کہ میرا لال ابھی سو رہا ہے اس سے نہ یولو، کبھی تجا ل عار قانہ سے کہتی ہے کہ وہ تو اچھا بھلا ہے تم  
لوگ روتے کیوں ہو۔ فرط محبت میں رنج و غم کے اظہار کے یہ طریقے امدادی سوسائٹی میں رائج ہیں۔ قصیح  
نے بھی باور قاسم کی گریہ و زاری میں رنج و غم کے پہلو اسی طرح بھارے ہیں۔

میدان سے مرے سامنے وہ گھر کو پھرا ہے  
اے لوگو سلامت وہ مرا ملا لقا ہے  
زخمی بھی نہیں اوجھا سا اک نیزہ لگا ہے  
سہرا مرے محبوب کے ماتھے پہ بندھا ہے

میدان سے پھرا آتا ہے نوشہ سلامت  
لے لے لے لے خیمے میں اللہ سلامت



لے لے کر مرے لال کا تم نام نہ بیٹو      اے بیو آتا ہے کلیجہ مرے منہ کو  
میدان کی طرف بہر خدا دیکھتے تو دو      ٹھہرو تو ذرا سامنے سے، دم تو ذرا لو

ایسی تو نہ تھی زرد مرے ماہ کی صورت  
اے بی بیو پہچانو تو نوشہہ کی صورت

سرور نے کہا بھابی یہ قاسم ہے تمہارا      کچ کبھی ہو میدان سے آتا تھا یہ پیارا  
اعدا نے پھر آنے نہ دیا گھیر کے مارا      نگواروں کے زخموں سے بدن چور ہے سارا

روندا گیا گھوڑوں کے سموں سے بدن اس کا  
تن نکٹے ہوا پرزے ہوا پیرہن اس کا

یہ سن کے اماں بولی کہ ہے یہ بنا ہے      یہ لال مرا خاک میں اور خوں میں سنا ہے  
نقشہ مرے قاسم کا ہے یا نقشہ فنا ہے      یہ ہاتھ بھرے خوں میں ہیں یا رنگِ حنا ہے

یا شاہ مری گود میں دو ابنِ حسن کو  
دولہا کی ذرا شکل دکھا دوں میں دولہن کو

گودی میں لیا لاشے کو باگر یہ وزاری      منہ چوم کے کہنے لگی اماں گئی واری  
پہچانی گئی ماں سے نہ یہ شکل تمہاری      میں جانتی رن سے ابھی آتی ہے سواری

مسند ابھی خیمے میں بچا آئی ہوں قاسم  
نیٹری کو بنا گھر میں بٹھا آئی ہوں قاسم

شادِ عظیم آبادی فصیح کے کلام کی مقدار کا فکرِ بلخ جلد دوم میں دو جگہ ذکر کیا ہے۔ ایک جگہ چار جلدیں  
مرثیہ و سلام کی لکھی ہیں دوسری جگہ دو جلدیں مراٹھی کی۔ مثنویوں میں ایک مثنوی نان و نمک کا ذکر کیا ہے۔  
پھر دوسری جگہ مثنویوں کی تعداد چار لکھی ہے لیکن کسی کا نام نہیں لکھا، البتہ آٹھ دس مناقب کا تذکرہ ہے

مصدر حسین نے تین مطبوعہ جلدوں کا ذکر کیا ہے جن پر مطبع کا نام نہیں۔ ان میں ان کے انداز کے مطابق تقریباً 80 مرچے ہوں گے۔<sup>۱</sup> فصیح کے کچھ چھوٹے چھوٹے مرچے شائع ہو گئے ہیں اور لوگوں میں مقبول ہیں۔ ان کے علاوہ ان کے مرثیوں کی قلمی نقلیں ہم نے بہت سے ذاتی ذخیروں اور کتب خانوں میں دیکھی ہیں۔ ان کے تیس مرچے جو مختلف ذرائع سے ہم نے خود فراہم کیے ہیں انھیں پر اس جائزے کا انحصار ہے۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس فصیح کے قلمی مرثیوں کی ایک ضخیم جلد ہے جس میں سو مرچے ضرور ہیں۔ ہندوستان سے باہر رہنے کے باوجود ان کی مدت شاعری کو دیکھتے ہوئے ان کے کلام کی یہ مقدار بہت کم ہے۔ بہت کم گو شاعر بھی پچھن سال کی شاعرانہ زندگی میں ہزار نہیں تو پانچ چھ سو مرچے ضرور کہے گا، لیکن السوس ہے کہ اس وقت ان کے مرثیوں کی کوئی مختصر جلد بھی آسانی سے مہیا نہیں ہوتی۔

فصیح نے ناسخ سے مشورۂ سخن ضرور کیا تھا لیکن ناسخ کا اثر ان کے کلام میں نظر نہیں آتا۔ نہ طرز فکر میں نہ طرز بیان میں۔ ان کی تشبیہیں سادی ہیں استعارے مجاز مرسل اور حسن تعلیل کا استعمال ہے لیکن ان کی وجہ سے ان کے کلام میں وہ تصنع اور آرائش کارنگ نہیں ہے جو ناسخ کی خصوصیت ہے۔ اسی طرح ان کے یہاں بہت سے ایسے الفاظ تقریباً ان کے ہر دور کے کلام میں موجود ہیں جنہیں ناسخ نے متروک قرار دیا تھا۔ ہووے گا، جاوے گا، آوے، لاوے، ہی نہیں بلکہ افعال میں بھی جمع کا صیغہ جیسے چھائیاں وغیرہ استعمال کیا ہے۔ دریاؤں کو کھل جاوے گا، بجائے کھلا جاوے گا، تلواریں کرنا، کہانی وغیرہ اور اودھی کے الفاظ جیسے سکھ، پٹھان وغیرہ ان کے یہاں ملتے ہیں ان کے علاوہ تعقید اور خشکی مثالیں بھی کافی ہیں۔ ان کا سبب ان کی قدامت کے علاوہ یہ بھی ہے کہ شاعرانہ زندگی کی پختگی کا زمانہ انھوں نے ہندوستان سے باہر گزارا۔ اصلاح زبان کی جو تحریک لکھنؤ کے ادبی حلقوں میں زور پکڑ رہی تھی اس سے وہ الگ رہے۔ جب جب لکھنؤ آئے بھی

۱۔ ڈاکٹر مسعود حسین، زندگی اور ادب شاہن اودھ کے عہد میں (غیر مطبوعہ)

تو غزل گویوں کے اس اکھڑے سے الگ تھلک رہے جو زبان اور تکنیکی انداز بیان کے سلسلے میں گرم رہتا تھا۔ انھوں نے مرچے کو علمی انداز دیا اور اسے علمی سطح سے بلند بھی کیا لیکن یہ بلندی فارسی قصیدوں کی مضمون آفرینی یا صائب و کلیم کے رنگ سخن سے مستعد نہیں تھی۔ بلکہ غزبات عالیہ کے سفر، غفرں مآب کی صحبت، احادیث و روایت کے مطالعہ سے حاصل کیے ہوئے رجحان طبیعت کا نتیجہ تھی۔ جن اور رخصت میں انھوں نے نفسیات انسانی کے مشاہدے سے حقیقت کا رنگ تیز کیا اور چہرے میں ماجرا کے حصے پر خاص توجہ کر کے خیاں حسنی کی زندگی کو ابھارا۔ جنگ کے بیان میں الفاظ کے شکوہ سے زور پیدا کیا جو اس موضوع کے اعتبار سے بہت مناسب تھا۔ اس کے علاوہ انھوں نے آل رسول کے مبرور رضا اور تعلیمات قرآنی پر چلنے کو نمائیاں کر کے پیش کیا اور ان کی مظلومیت میں بھی عزت نفس اور رضائے حق کا پہلوا جا کر کیا۔ اس طرح فصیح نے مرچے کو اعلیٰ اخلاقی تعلیمات، جذبات انسانی کی معنوی، محاکات نگاری اور ندرت بیان سے ممتاز کیا اور اپنی صلاحیتوں سے اسے وہ رفعت و وسعت بخشی کہ مرچے کی تاریخ میں انھیں اس تعمیر کے ایک اہم ستون کی حیثیت حاصل ہو گئی۔

## ضمیمہ

ضمیمہ کا نام مظفر حسین تھا۔ ان کے استاد مصحفی نے ان کے والد کا نام قادر حسین لکھا ہے 1۔ تذکرہ سراپا سخن میں قادر علی ہے 2۔ سخن شعراء 3 اور تذکرہ ناد 4 میں بھی قادر علی ہے۔ ہمارے نزدیک مصحفی کا بیان زیادہ مستند ہے اس لیے کہ ضمیمہ ان کے خاص شاگردوں میں تھے اور جس وقت انہوں نے ریاض الصفی میں ان کا ترجمہ لکھا ہے اس وقت ضمیمہ کی عمر تیس سال کے قریب تھی۔ قرین قیاس ہے کہ اس وقت انہوں نے اپنے حالات دیکھے ہوں۔ اس وقت نہیں تو چند سال بعد تذکرے کی تکمیل پر ضرور یہ اندراج دیکھا ہو گا۔ اس میں والد کے نام میں اگر کوئی غلطی ہوتی تو ضمیمہ نے اپنے استاد سے کہہ کر اسے ضرور درست کر دیتے۔ ہمارے خیال کی تائید اس سے بھی ہوتی ہے کہ مصحفی نے ان کے والد کو ”سر آمد مصطلحائے عالی مقدار“ لکھا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ممتاز لوگوں میں تھے اور مصحفی ان سے اچھی طرح واقف تھے۔ ایسی معتبر اور معاصرانہ شہادت کے ہوتے ہوئے اس کے بہت بعد کی تصانیف پر بھروسہ نہیں کرنا چاہئے جب کہ ان کے قرین صحت ہونے کی کوئی بالواسطہ یا براہ راست شہادت بھی نہیں۔

ایک بات میر ضمیمہ کی عمر کے بارے میں بھی صادق آتی ہے۔ ضمیمہ کا سال پیدائش کسی تذکرے میں نہیں ملتا۔ مصحفی کے بیان کے مطابق ریاض النقص میں ان کا حال لکھنے کے وقت ضمیمہ کی عمر تیس سال کے قریب تھی۔ ریاض النقص، تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے 1221 لکھا ہے۔ یہ تذکرے کے آغاز کا سال ہے۔ اس کی تکمیل 1236ھ میں ہوئی اس لیے اگر پہلے ہی سال ضمیمہ کا ترجمہ مصحفی نے لکھا ہو تو بھی ان کی پیدائش 1191ھ سے پہلے کی نہیں ہو سکتی، حیات دیر اور ور بار حسین میں افضل حسین ثابت نے ان کی

1۔ ریاض النقص ص 180 2۔ سراپا سخن ص 290  
3۔ سخن شعراء ص 289 4۔ تذکرہ ناد، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ص 101

پیدائش کا ذکر تو نہیں کیا لیکن یہ لکھا ہے:

”جب آصف الدولہ نے فیض آباد سے مقام حکومت منتقل کر کے لکھنؤ

بسیا، میر قادر حسین صاحب اور ان کے ساتھ ان کے فرزند میر حمیر صاحب

لکھنؤ میں آئے۔“<sup>1</sup>

اس سے علی جواد زیدی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ وہ مقام حکومت کے فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہوئے  
یعنی 1188ھ/1775ء سے پہلے پیدا ہو چکے تھے۔<sup>2</sup> حالانکہ مصحفی کے مقابلے میں ثابت کے بیان پر  
بھروسہ کرنے کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی، جب کہ اسی بیان میں تاریخ سے ان کی بے خبری کا اتنا بڑا ثبوت  
موجود ہے کہ ان کے خیال میں لکھنؤ کو آصف الدولہ نے بسیا ہے۔ واقعات کے بیان میں ثابت کتنی تحقیق  
کرتے ہیں اور کیسی احتیاط برتتے ہیں اس کی ایک مثال یہ ہے کہ دربار حسین میں حمیر کے لکھنؤ آکر بسنے کے  
اس بیان کے صرف ایک صفحہ بعد یہ لکھتے ہیں:

”یہ بھی لکھنؤ میں بڑھے لوگوں کی زبانی سنا ہے کہ جب میر غلٹی مرحوم  
فیض آباد سے لکھنؤ میں آئے ہیں اور میر حمیر مرحوم اور میر انیس مغفور فیض  
آباد ہی میں رہے تو میر غلٹی اپنے فرزند کو میر حمیر کے سپرد کر آئے  
تھے۔ .... اس حکایت کی تصدیق اس واقعہ سے بھی ہوتی ہے جو میر حمیر کے  
چہلم کے حال میں آئندہ لکھا جائے گا۔“<sup>3</sup>

اس اقتباس کے آخری جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ مؤلف کتاب لکھنؤ کے بوزحوں سے سنی ہوئی اس  
روایت کو صحیح و درست سمجھتے ہیں اور اس کی مزید تصدیق کے لیے ایک اور واقعہ کا حوالہ دیتے ہیں۔ میر انیس کا  
سال پیدائش 1216ھ ہے۔ اگر اس بیان کو درست مانا جائے تو حمیر کا فیض آباد سے لکھنؤ آنا عہد سعادت علی  
خاں میں قرار پائے گا جن کا انتقال 1229ھ میں ہوا۔ ظاہر ہے کہ یہ خیال بہت سے پہلوؤں سے غلط ہے۔ اس

1۔ دربار حسین ص 1

2۔ حمیر لکھنوی اور ان کا کام، مطبوعہ نیا دور لکھنؤ 28 جنوری 1964ء تحریر دہلی شہر نمبر 1

3۔ دربار حسین ص 2



سے ہمارا مطلب صرف یہ ہے کہ ثابت کیے بغیر محتاط لکھنے والے کی رائے پر بھروسہ کرنا مناسب نہیں۔  
ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض لوگ اپنی عمر سے کم معلوم ہوتے ہیں اس لیے مؤلف حیات دہیر کے قیاس  
کی تائید میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہو سکتا ہے کہ منیر 1191ھ سے تین چار سال پہلے پیدا ہوئے  
ہوں۔ لیکن کسی معتبر شہادت کے بغیر مصحفی کے بیان کو غلط قرار دینا صحیح نہیں۔ فیض آباد سے دارالسلطنت  
کا لکھنؤ منتقل ہونا دونوں شہروں کے باشندوں کے لیے بہت اہم تھا اور اس کا سال 1189ھ اس وقت ہر ایک  
کی زبان پر ہو گا۔<sup>1</sup> تاریخ پیدائش لکھنے یا یاد رکھنے کی کوشش نہ بھی کی گئی ہو تو اتنی موثر بات ضرور ذہن میں  
ہو گی کہ وہ دارالسلطنت کے منتقل ہونے سے پہلے پیدا ہوئے یا بعد کو۔ اس لیے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتا  
ہے کہ مصحفی کے ذرائع معلومات کے مطابق منیر آصف الدولہ کے لکھنؤ آنے کے بعد پیدا ہوئے۔ جیسا  
کہ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے مصحفی کے ذرائع معلومات میں خود مظفر حسین منیر اور غالبان کے والد قادر  
حسین تھے۔ اس لیے منیر کی پیدائش کے متعلق مؤلف دربار حسین و حیات دہیر کا قیاس بغیر کسی شہادت کے  
درست نہیں سمجھا جاسکتا۔ ہمارا خیال ہے کہ ثابت کی نظر مصحفی کے تذکرے تک نہیں گئی تھی اس لیے  
انھوں نے منیر کے لکھنؤ آنے کے متعلق لکھ دیا کہ وہ دارالحکومت کی منتقلی کے بعد اپنے والد کے ہمراہ لکھنؤ  
آئے۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ثابت نے یہ تو نہیں لکھا کہ اس کے فوراً بعد آئے۔ ہو سکتا ہے کہ  
دو چار دس بارہ سال بعد آئے ہوں لیکن ڈاکٹر ابوالیث<sup>2</sup> نے غالبان اسی پر بھروسہ کر کے بغیر حوالہ دیے اس  
طرح لکھ دیا کہ معلوم ہوتا ہے کہ فوراً نہیں تو منتقلی کے بعد جلد ہی لکھنؤ چلے آئے اور اسی پر علی جوادی  
نے بھی بھروسہ کر لیا ہے حالانکہ مصحفی کے بیان کو غلط قرار دینے کی کوئی وجہ ان دونوں صاحبوں نے نہیں

1۔ علی جوادی سے یہاں بھی تنازع ہوا ہے، انھوں نے دارالحکومت کی منتقلی کا سال 1188ھ/1775ء لکھا ہے۔ حالانکہ  
یہ آصف الدولہ کی تخت نشینی کا سال ہے۔ ذیقعدہ کے مہینہ میں وہ تخت نشین ہوئے اور سات ماہ بعد دارالحکومت منتقل ہوئے۔ اس  
لئے 1188ھ درست ہے۔

2۔ ڈاکٹر ابوالیث کی عبارت یہ ہے۔ ان کے والد۔۔۔ میان الناس کے ملازم تھے لہذا آصف الدولہ نے جب فیض آباد کی  
سکونت ترک کر کے لکھنؤ کو دارالامارہ قرار دیا تو یہ مع اپنے صاحبزادے کے لکھنؤ چلے آئے۔“

لکھی۔ بہر حال ضمیر کی پیدائش کے متعلق قطعی فیصلہ کرنے سے پہلے بعض اور شواہد مد نظر رکھنا چاہئے جن کا ذکر ہم نے آگے کیا ہے۔

ضمیر کے انتقال کا ذکر دربار حسین کے علاوہ کسی تذکرے یا تاریخ میں نظر نہیں آیا، البتہ قطعات تاریخ وقات تین شعراء کے مطبوعہ دیوانوں میں ملے جن سے قطعی طور پر ان کا سال رحلت 1272ھ/1855ء قرار پاتا ہے، ان قطعات کے آخری شعر ذیل میں درج ہیں:

اسیر: گفت سال وقات اول من بود سید ضمیر محو امام  
(1272ھ)

حاتم علی مہر: ہجری و عیسوی لکھی تاریخ جا کے حیدر سے ملی ضمیر اب تو  
(۱) رزامہدی قیول سال تاریخ قیول انکوں گو آ افسوس حسینی ذاکر  
(1272ھ)

(۲) سال فوتش صوری دہم معنوی گفتم قیول شہد و بست و سیم بو داز محرم آہ وائے  
(1272ھ)

معصیتی نے ضمیر کے وطن کا کوئی ذکر نہیں کیا، حیات دیر اور دربار حسین میں لکھا ہے کہ ان کے آبا و اجداد پٹنموڑا ضلع گورگانواں کے رہنے والے تھے۔ اس کا پتہ نہیں کہ خاندان والوں نے کب ترک وطن کیا۔ بہر حال ان کے والد بہو بیگم کے مشہور داروغہ الماس خاں خواجہ سرا کی ڈیوڑھی سے متعلق تھے۔<sup>2</sup> ضمیر نے اپنی مثنوی مظہر العجائب کی ابتدا میں اپنے حالات نظم کیے ہیں لیکن ان سے ان کے وطن یا خاندان پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ ان کی شاعری کے متعلق البتہ اس سے مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ انھوں نے تقریباً دس سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کیا۔ پہلے غزل کہتے رہے پھر رفتہ رفتہ قصیدہ، مخمس، مثنوی وغیرہ بھی کہنے لگے اور شاعر کی حیثیت سے ان کی اچھی خاصی شہرت ہو گئی۔ ان کی شعر خوانی کا طرز بھی بہت مقبول تھا۔

1۔ مہر کے پورے مصرعے سے عیسوی سال 1855ء ہے اور حیدر و ضمیر کے جد دہلانے سے 1272ھ ملتے ہیں۔

2۔ دربار حسین ص ۱

ہے جو یہ بندہ حقیر و فقیر      کتریں      ذاکر      حسین      ضمیر  
 شعر کہنے کا اس کو شوق ہوا      سن دو سالگی سے ذوق ہوا  
 ۷ کے بزم مشاعرے میں مدام      پڑھا کرتا تھا عاشقانہ کلام  
 ذاکری کا خیال و ذوق نہ تھا      مجھے کچھ مرثیہ سے شوق نہ تھا  
 بزم احباب میں یہ حسن کلام      تھا غزل خوانوں سے مجھ کو کام  
 کہ قصیدے مجھے محسن و فرد      مثنوی ہائے پر فساد درد  
 رہا مدت زبیں کہ یہ مجبور      شعرا میں یہ شاعری مشہور

ضمیر کے ایک پڑوسی غلام علی کے یہاں ایک بار شب عاشور کوئی ذاکر نہیں مل سکا۔ پریشان ہو کر  
 انہوں نے ضمیر سے درخواست کی کہ آپ مرثیہ پڑھ دیجئے تاکہ مجلس ہو جائے۔ قصیدے اور غزلیں پڑھنے  
 کے لیے تو یہ مشہور تھے لیکن مرثیہ انہوں نے اس وقت تک نہیں پڑھا تھا اس لیے تامل کیا بہت اصرار کرنے  
 پر راضی ہوئے اور انھیں کے یہاں سے گدا کا کوئی مرثیہ لے کر مجلس میں پڑھا جسے لوگوں نے بہت پسند کیا۔  
 لوگوں کی ہمت افزائی سے یہ بھی ادھر راغب ہوئے اور چند مرثیے کہے۔ مرزا ظفر علی کے یہاں ہر دو شبہ کو  
 مجلس ہوا کرتی تھی۔ اسی میں پہلے ضمیر نے قاصد منرا کے حال کا اپنا مرثیہ پڑھا جس پر دو دو حمسین کے نعرے  
 اور گریہ و زاری کی آوازیں بلند ہوئیں۔ اس کامیابی نے انھیں باقاعدہ مرثیہ گو اور مرثیہ خواں بنادیا۔

ضمیر کے اس بیان سے یہ نہیں معلوم ہوتا کہ مصحفی کی شاگردی انہوں نے کب اختیار کی۔ ریاض  
 الصنی کے مطابق وہ شیخ محمد بخش واجد کے ساتھ مٹھائی تقسیم کر کے مصحفی کے باقاعدہ شاگرد ہوئے تھے۔  
 دوسری بار مصحفی 1198ھ میں نکسنو پونچے تھے۔ اپنے بیان کے مطابق ضمیر کو دس سال کی عمر سے شعر کہنے کا  
 شوق ہوا تو وہ تیرہویں صدی کی ابتدا میں مصحفی کے شاگرد ہوئے ہوں گے۔ کیونکہ ضمیر کے متعلق کسی اور  
 سے اصدا ح لیے کی کوئی روایت کہیں نہیں ملتی۔ مصحفی کے تذکرہ ہندی گویاں (ساں اختتام 1209ھ) میں  
 ضمیر کا ذکر نہیں اس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ 1209ھ تک ان کی شاعرانہ حیثیت قابل ذکر نہیں تھی کیونکہ

زیادہ سے زیادہ اس وقت ان کی عمر 18 سال کی ہوگی ہو سکتا ہے کہ یہ پندرہ سال ہی کے ہوں یا نو دس برس کے ہوں اور شاکر دینی نہ ہوئے ہوں۔<sup>1</sup>

تذکرہ نادر میں ضمیر کو صاحب دیوان بتایا گیا ہے۔<sup>2</sup> کچھ تذکروں میں بعض غزلوں کے اشعار ضرور ملتے ہیں لیکن ان کے دیوان کا کہیں پتہ نہیں چلتا ان کی دو مثنویاں مظہر العجایب اور معراج نامہ منمنی بہ ریحان معراج شائع بھی ہو چکی ہیں۔ ہمارے علم میں مظہر العجایب کم سے کم چار بار شائع ہوئی۔ ان دونوں مثنویوں کے قلمی اور مطبوعہ نسخے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے کتب خانے میں موجود ہیں۔ علی جوہر زیدی نے ان کی دو اور مثنویوں کا ذکر کیا ہے ایک نسخہ محبت جو نایاب ہے اور دوسری جس کا نام کتاب پر درج نہیں اس میں حضرت علی کی ولادت اور ان کے فضائل کا بیان ہے۔ اس کے علاوہ ہفت بند طاکاشی کے طرز پر چہارہ بند بھی ان کی تصنیف سے ہے جس پر سال طباعت 1311ھ پڑا ہوا ہے۔ یہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ہے۔ ان کے قصیدوں کا بھی کہیں پتہ نہیں چلتا۔ مرثیہ گوئی شروع کرنے کے بعد ان کی تمام تر توجہ اسی کی طرف ہو گئی۔ 1244ھ میں انھوں نے اپنے کلام کی جو مقدمہ بیان کی ہے اس سے ان کے ذخیرے کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی      ہو گیا صرف مرثیہ گوئی  
کردن ابیات کا گر آج شمار      ہوں گے البتہ سی و چار ہزار  
یہ فقط مرثیوں کے ہیں ابیات      ورنہ کرتا جو جمع کلیات  
آج سب ہوں اگر کہیں موجود      بیت ہوں صد ہزار سے افزاد

1 علی جوہر زیدی نے اپنے مضمون (ضمیر نکلونی اور ان کا کلام، نیا دور، لکھنؤ 28 جنوری 1964ء، تحریر بدلی شہر، نمبر 1) میں مصطفیٰ کی شاکر دی کا منہ آغاز مرثیہ گوئی کے قریب قیاس کیا ہے۔ کوئی وجہ مجھ میں نہیں آتی کہ عزل، قصیدہ، مثنوی کہنے میں مذہب تک مشہور رہنے کے سامنے رہنے لگے۔ مرثیہ گوئی اور شاکر دینی ہوتے ہی سب کچھ چھوڑ کر مرثیے کہنے لگیں۔ بالخصوص مصطفیٰ کے ایسا ہے یہ راستہ اختیار کیا ہوتا تو اس کا ذکر کرتے۔

2 تذکرہ نادر ص 109



اس سے ظاہر ہے کہ 1244ھ تک ضمیر مرثیہ کے چوتیس ہزار شعر کہے چکے تھے، یعنی تقریباً دو سو مرثیے۔ ان کی مرثیہ گوئی کی رفتار ہر ماہ ایک مرثیہ کی بھی تھی۔<sup>1</sup> لیکن دور چار سال سے زیادہ شاید اس زود گوئی نے ساتھ نہ دیا ہو اس لیے تقریباً دو سو مرثیے لکھنے کی مدت کا تخمینہ اگرچہ میں سال کیا جائے تو 1220ھ مرثیہ گوئی کے آغاز کا سال قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس تھیں کو دواویوں سے دیکھنا چاہیے۔ ایک یہ کہ 1229ھ یا 1230ھ میں جب ضمیر کے شاگرد ہوئے تو وہ لکھنؤ کے نامی مرثیہ گوئیوں میں شمار کیے جانے لگے تھے۔<sup>2</sup> اس کے لیے دس سال کی مدت معقول ہے۔ دوسرے یہ کہ مصحفی نے جب ریاض الفصحا میں ضمیر کا ترجمہ لکھا تو بھی وہ مرثیہ گوئی میں نامور اور معاصرین پر سبقت لے جا چکے تھے۔<sup>3</sup> مصحفی ضمیر کے بارے میں یہ خیال ان کی مرثیہ گوئی کے آغاز کے ایک سال بعد 1221ھ میں ظاہر نہیں کر سکتے تھے اس لیے زیادہ قرین قیاس ہے کہ ریاض الفصحا میں ضمیر کا ترجمہ انھوں 1227ھ کے قریب لکھا چونکہ ریاض الفصحا کا سال 1236ھ ہے اس لیے یہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا ہے کہ ضمیر کی پیدائش 1197ھ کے قریب ہوئی اور ہمارے نزدیک سب پہلوؤں کو مد نظر رکھتے ہوئے بھی زیادہ قرین قیاس ہے۔

1224ھ کے بعد 28 برس ضمیر زندہ رہے، اس دوران میں اگر انھوں نے چالیس ہزار شعر کہے ہوں تو صرف مرثیہ کے چوتھ ہزار شعر ہوتے ہیں یعنی تقریباً چار سو مرثیے اس لیے کہ بعد کے مرثیوں میں

1۔ قلمی مرثیہ، "میدر کو محبت تھی جو عباس علی سے" کی آخری بیت یہ ہے

ازدود ہر اک دم مجھے شبیر کا ثلم ہو      ہر ماہ میں نو مرثیہ حضرت کا رقم ہو

قلمی مرثیہ "نستے ہیں غمی ہوتی ہے ولاد غمی کی" آخری بیت میں اپنے لیے دعا کرتے ہوئے لکھتے ہیں

جہانم خم مجھیں شبیر کہے یہ      ہر ماہ نیا مرثیہ تصنیف کہے یہ

2۔ حیات دبیر ص 26

3۔ تاسعہ دور مرثیہ گوئی، آئندہ گوئے بہشت ربودہ، ریاض الفصحا ص 180



اشعار کی تعداد زیادہ ہے لیکن ان کے مرثیوں کی صرف ایک جلد نول کشور پریس سے شائع ہوئی ہے جس میں بظاہر انہی ۳۱ مرثیے ہیں لیکن چونکہ دوسرے مرثیے معمولی تغیر کے بعد مکرر شائع ہو گئے ہیں اس لیے دراصل اس جلد میں 47 مرثیے ہیں۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ضمیر کے قلمی مرثیوں کی دو ضخیم جلدیں ہیں جن میں تقریباً ڈیڑھ سو مرثیے ہیں۔ ان میں بعض مطبوعہ مرثیوں کی نقلیں ہیں، بعض مکرر ہیں اور بعض معتکبات۔ بعض دوسرے ذخیروں میں بھی ضمیر کے قلمی مرثیے ہیں لیکن یہ طے کرنا آسان نہیں کہ وہ ان کے نئے مرثیے ہیں یا دوسرے مرثیوں کی نقلیں ہیں اس لیے کہ صرف مطلع یا ابتدا اور آخر کے کچھ بند دیکھ کر یہ فیصلہ نہیں کیا جاسکتا بہر صورت ضمیر کے جتنے مرثیوں کا پتہ لگ سکا ہے وہ ان کے کلام کا تقریباً نصف ہیں۔

شکلی سے لے کر اب تک مرثیہ پر جن کتابوں میں اظہار خیال کیا گیا ہے ان میں زیادہ تر ایسی ہیں جن میں کسی تحقیق کے بغیر مرثیہ کے عروض کی ساخت کا سہرا ضمیر کے سر باندھا گیا ہے۔ یہ سب ہی تقریباً شکلی کی بازگشت ہیں۔  
”سب سے پہلے جس شخص نے مرثیہ کو موجودہ طرز کا خلعت پہنا دیا وہ میر مرزا دیر کے استاد ہیں“<sup>۱</sup>۔

”میر ضمیر پہلے شخص ہیں جنہوں نے مرثیے کو موجودہ طرز کا خلعت پہنایا“<sup>۲</sup>۔

”ابھی تک فنی اعتبار سے مرثیہ کو نمایاں حیثیت نصیب نہیں ہوئی تھی میر ضمیر نے اس طرف خاص توجہ کی اس کے اجزائے ترکیبی معین کے یعنی مرثیہ کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔“<sup>۳</sup>

۱۔ شکلی: مولانا غنی ودیر ص 28 (رام زاین لال 1936)

۲۔ عبدالسلام ندوی: شعر الہند حصہ دوم ص 136

۳۔ ڈاکٹر اعجاز حسین مختصر تاریخ ادب اردو ص 150 (اردو اکیڈمی کراچی)

”متمیز پہلے شاعر ہیں جنہوں نے شاعرانہ کمال کے ساتھ پہلی مرتبہ اپنی تمام  
کوششیں مرثیہ گوئی کی ترقی کے لیے صرف کی ہیں۔ مرثیہ میں پہلے واقعات  
شہادت کے بیان پر اکتفا کی جاتی تھی انہوں نے مختلف موضوعات کی علاحدہ  
علاحدہ فنی خصوصیات کے ساتھ باندھا۔“<sup>1</sup>

”مرثیہ کی ظاہری حیثیت میر متمیز کے زمانے میں معین ہوئی اور یہی پہلے شخص  
تھے جنہوں نے اس صنف شاعری کو موجودہ خلعت سے آراستہ کیا۔“<sup>2</sup>

”میر ضمیر نے ان سب باتوں پر غور کر کے مرثیہ کا نیا کینڈا تیار کیا جس میں چہرے  
کو سب سے پہلے جگہ ملی، پھر سر پٹا آیا، اس کے بعد گھوڑے اور ہتھیاروں کی تعریف  
جن میں ان کا سر پٹا لکھا جاتا۔ جنگ کا رزمیہ کے انداز میں بیان، واقعہ نگاری، اس  
طرح متمیز نے مرثیے کو نیا چولا عطا کیا اور مرثیہ گوئی کو مستند فن بنادیا۔“<sup>3</sup>

اس مفروضہ کی بنیاد متمیز کے اس دعوے کو بتایا جاتا ہے جو انہوں نے اپنے مرثیہ ”کس نور مجلس میں  
مری جلوہ گری ہے“ کے اس بند میں کیا ہے:

جس سال لکھے دمف یہ ہم شکل نئی کے      سنہ بارہ سو انچاس تھے ہجری نبوی کے  
آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے      اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرز نبوی کے

دس میں کہوں سو میں کہوں یہ درد ہے میرا  
جو جو کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا

1 ڈاکٹر ابوالیث کھٹو کا داستان شاعری ص 88-89 (دہلی، 1965ء)

2 شارب رودلوئی، سرائی انیس میں ڈرامائی عناصر ص 30

3 سفارش حسین اردو مرثیہ 286

لیکن غور سے دیکھا جائے تو یہ بنیادی کمزور ہے اس لیے کہ اس بند میں ضمیر نے نہ مرے کی نئی ہیئت کی طرف اشارہ کیا ہے اور نہ اس نئی ہیئت میں مرے لکھنے والوں کو اپنا شاگرد کہا ہے۔ چوتھے مصرع کے ”طرز نوی“ سے لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ مرے کے عروج کی شکل یعنی جس میں چہرہ، سرپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور عین ہو چونکہ اسی زمانے میں مروج ہوئی اس لیے اسی کو ضمیر نے ”طرز نوی“ کہہ کر اس کی ابتدا کا دعوا کیا ہے۔ یہ خیال جلد بازی اور سطحیت کا نتیجہ ہے اور اس دور کے مرثیوں سے بڑی حد تک نادانیت پر مبنی ہے۔

ضمیر کے طرز نوی کو سمجھنے کے لیے پہلے تو اسی بند پر نظر کرنا چاہیے۔ اس میں انھوں نے جس نئے انداز کا ذکر کیا ہے اس کی وضاحت پہلے مصرع میں موجود ہے۔ یعنی ضمیر بارہ سوانچاس بھری میں جو نیا انداز اختیار کرنے کا دعوا کیا ہے وہ ہم شکل بنی کے وصف لکھنے کے سلسلے میں کیا ہے۔ پورے مرثیہ کی ہیئت کے لیے نہیں کیا ہے۔ جس مرثیہ میں یہ بند ہے اس میں وہ تمام اجزاء بھی نہیں ہیں۔ اس مرثیہ کا آغاز ہی سرپا سے ہوتا ہے۔

کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے      جس نور سے پر نور یہ نور نظری ہے  
آمد ہی میں حیران قیاس بشری ہے      یہ کون سی تصویر تجلی سے بھری ہے

گو حسن کا رتبہ نہیں مذکور ہوا ہے  
منبر مرا ہم مرتبہ طور ہوا ہے

مد شر کہ مجلس مری مشتاق سخن ہے      یہ فیض عنایات حسین اور حسن ہے  
بہر جوش جوانی پہ مری طبع کہن ہے      یہ قوت ادا و شہ تشنہ دہن ہے

نفاش میں یہ صنعت تحریر نہیں ہے  
تصویر دکھاتا ہوں یہ تقریر نہیں ہے

تصویر بھی اس شخص کی ہوں تم کو دکھاتا      جو مانی محبوب الہی ہے کہتا  
اک نور جو جاتا ہے تو اک نور ہے آتا      وجہ عدم سایہ احمد ہوں سنا

تھا بعد محمد کے جو آیا علی اکبر  
تھا احمد مختار ، سایا علی اکبر

یہ سلسلہ 34 بند تک چلا ہے۔ جناب علی اکبر کے مختلف اعضا کو مختلف استعاروں اور تشبیہوں سے بیان کیا ہے اور تاسخ کے رنگ میں مضمون آفرینی کے جوہر دکھائے ہیں۔ سرپا کا سلسلہ اس طرح ختم کیا ہے

کیوں مومنو تصویر پیہر نظر آئی      لیکن تمہیں کس وقت میں صورت یہ دکھائی  
جب باپ میں اور بیٹے میں ہوتی ہے جدائی      بس خوش ہیں کہ ہم نے بھی رضا جنگ کی پائی

خود قید مصیبت سے تو آزاد ہوئے ہیں  
ماں باپ یہاں مفت میں برباد ہوئے ہیں

رخصت برائے نام ہے البتہ آمد، رجز، جنگ، شہادت، کے اجزا ہیں۔ خمیر کے مرثیوں پر نگاہ ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس مرثیہ میں انہوں نے جناب علی اکبر کا سرپا لکھنے میں زور طبع صرف کیا ہے۔ یہ کہنا درست نہ ہوگا کہ خمیر کی اس کوشش سے پہلے مرثیہ میں سرپا کا رواج نہیں تھا۔ خمیر کے پیش رو مرثیہ گوہر کے یہاں بھی جا بجا سرپا کا بیان نظر آتا ہے اور خمیر کے معاصرین دلیکر اور فصیح نے بھی سرپا کو اپنے مرثیوں کو جز بنایا ہے۔ خود خمیر کے بعض ایسے مرثیوں میں سرپا موجود ہے جن کے بارے میں قرآن سے پتہ چلتا ہے کہ ”1249ھ کے پہلے کی تصنیف ہیں۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ وصف ہم شکل بنی لکھنے میں ” کون سا انداز ہے جس کے لیے خمیر کہتے ہیں کہ یہ اس کے پہلے سنا نہیں گیا اور ان کا مخصوص رنگ ہے۔

یہ مخصوص رنگ سرپا کا تفصیلی بیان ہے جس میں ایک ایک عضو کو لے کر شاعر اس کے لیے سوچ سوچ کر مضمون نکالتا ہے نئی نئی تادیلیں کرتا ہے نئے نئے پہلو نکالتا ہے۔ مضمون آفرینی کی یہ صورت جسے قدیم تنقید کی اصطلاح میں ”پیدا“ کہتے ہیں جس کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ کسی عضو کی صفت اس طرح بیان کی جائے جو اس کے لیے ایسا استعارہ یا تشبیہ استعمال کیا جائے جس سے اس کے حسن اور کشش میں اضافہ ہو بلکہ یہاں

شاعر اپنے زور طبیعت کا مظاہرہ کرتا ہے کہ وہ سوچ کر کتنے تارے توڑ لاتا ہے۔ مثلاً جناب قاسم کے ابروؤں کا ذکر اس طرح ہے۔

بایکد گر ہے ابروئے پیوستہ کی یہ شاں      ہے گوشہ کماں سے ملا گوشہ کماں  
بے جا نہیں ہوا یہاں قوسین کا قراں      آگاہ غافلوں کو ہے کرتا یہ نوجواں

تا مرا گیا جو سوئے آمان تھا

اس میں خدا میں فاصلہ دو کمان تھا

باہم ہیں ترک چشم صدا مسجد جنگ      قبضہ میں ہے ہر اک کے کمان سیاہ رنگ  
دونوں کے پاس ترکش مڑگاں کے ہیں خدنگ      جو تودہ فلک سے گزر جائے بے درنگ

ہو کیوں نہ سر بلند یہ مٹی جہان میں

باعث مصالحے کا ہوئی درمیان میں

بولے ہیں دونوں ابروؤں کو شاعر جہاں      ہیں دونوں نون مقصد و نون کن نکاں  
ہے جو الف میان جہاں آفریں نہاں      مٹی اسی طرح ہے میان دو رخ عیاں

رخ پر عیاں نہیں جو خط سبز قام ہے

کیا ترجمہ سے مصحف ناطق کو کام ہے

حضرت عباس کے سرپا کا ایک حصہ دیکھئے

خال یہ پہوئے مٹی میں جو ہے جلوہ کناں      نقطہ پہلو میں الف کے ہے شبہ ذرا  
ہندسہ دس کا اسے جان کے چشم رینا      وصف عباس میں یوں کہتے ہیں پلوں کو اٹھا

کون خوبان جہاں میں سے نظیر اس کا ہے

حسن و خوبی میں ہر اک عشر عشر اس کا ہے



جا بجا قطرے عرق کے ہیں جس پر جو عیاں      رخ خورشید پہ گویا کہ جی ہے افشاں  
ہے یہ تشبیہ غلط اور ہے بے جا یہ گماں      چہرہ مہر پہ تارے ہوئے ہیں جلوہ کناں

عرق آلود یہ پیشانی تاباں دیکھو  
مطلع صبح پہ ہے سیر چراغاں دیکھو

سرپ کے بیان میں یہی ضمیر کا وہ طرزِ نوئی ہے جو ان کے پہلے کے مرثیوں میں نہیں ہے اور جس کے بارے میں وہ بجا طور پر کہہ سکتے ہیں کہ یہ ان کا ایجاد ہے۔ ایک ایسے دور میں جب زندگی کا تکلف اور تشنعِ ادب کی قدروں کو متاثر کر رہا تھا، فارسی قصائد کی مضمون آفرینی کمالِ شاعری کا معیار بن رہی تھی ضمیر کے لیے مرثیہ میں قدرتِ کلام اور زورِ طبیعت دکھانے کا یہ راستہ نظر آیا کہ اس پسماندہ صنف میں وہ شاعرانہ رذائقوں کے نمونے دکھائیں۔ مرثیہ گوئی شروع کرنے سے پہلے وہ قصیدہ گوئی میں بھی شہرت حاصل کر چکے تھے۔ اور اس سے ہٹ کر جب وہ مرثیہ گوئی میں وہی رنگ داخل کر کے وہ یہ بھی ثابت کرنا چاہتے ہوں گے کہ اس صنف سے ان کی دلچسپی کی وجہ یہ نہیں کہ قصیدہ کی علمیت اور بلندیِ تخیل ان کو اپنے لیے مشکل معلوم ہوئی جس سے بھاگ کر انھوں نے مرثیہ میں پناہ لی بلکہ اس نئی صنف میں انھیں شاعرانہ کمال کے اظہار کے زیادہ امکانات نظر آئے مرثیہ کو وہ علمی اور فنی حیثیت سے اس بلند سطح پر لانا چاہتے تھے کہ یہ کسی دوسری صنف کا سامنے کم تر نہ ٹھہرے۔ چنانچہ اس نئے انداز نے مرثیہ میں ایک الگ دستہ بنادیا جو جذبے کی ترجمانی کے بجائے علمیت کا اظہار، مناظر و واقعات کی واضح تصویر کشی کے بجائے استعارہ اور استعارہ اور سوچ کی تشبیہوں سے بات کو نئی نئی صورتوں سے کہنے کو کمالِ شاعری سمجھتا ہے۔ اور سرپا کے سلسلے میں ان کے چند مرثیوں سے مثالیں دی جا چکی ہیں۔ اب مناظرِ قدرت کے بیان میں یہ رنگ دیکھئے

دور تک نشیں شرف صفیہ طارم      جس وقت ہو ازیب دو چرخ چہارم  
تب چار طرف لئے نگے گوہر انجم      گوہر کہاں پھر خود طبق ہو اجم

خورشید اٹھالے گیا میدان سے دن کے  
خود سر مہتاب کے نیزے کی کرن سے

رومی بھی ہوا بادشاہِ رنگ پہ منصور      لکلا ہفت چرخ سے رخسار علم نور  
سلطانِ ضیا بخش طربِ خاتہ جمہور      شہدیز ہوا پر پہ سواری ہوا مامور

جس وقت گشت اپنی ہوئی ماہ کو حالی  
پھکی سپر بدر بھی اور تیغ ہلالی

مضمون آفرینی کے ساتھ شوکت الفاظ نے ان بندوں میں شان پیدا کی ہے قاری ترکیبوں نے علیت کا رنگ بھرا ہے۔ ایسی مثالیں ضمیر کے متعدد مریضوں میں ملیں گی۔ ان کی منظر نگاری میں بھی مختلف رنگ موجود ہیں۔ مثلاً زعفر جن کے حال کے ایک قلمی مرثیہ میں جس کا مطلع ہے "یار و چمن قاطعہ کیا صرف خزاں ہے" منظر نگاری میں شہادت کی رعایت سے ایک دوسری کیفیت پیدا کی ہے۔ سودا اور دوسرے مرثیہ گوئیوں کے یہاں بھی اس انداز کا ہم ذکر کر چکے ہیں۔ اس مرثیہ میں ضمیر نے زیادہ کامیابی سے ان رعایتوں کو نبھایا ہے جو زیادہ تر جناب قاسم کے مرثیوں میں نظر آتی ہیں:

ہے مست مئے ماتم شیر ہر اک تاک      صرصر سر ہر نعل پر اب ڈالتی ہے خاک  
صد چاک ہوئے ہیں شہدا کے جوتن پاک      بلبل کا جگر چوں گل صد رنگ ہے صد چاک

یہ حاصلِ سرد نہیں آبِ رواں ہے  
پہنے غمِ سجاد میں زنجیرِ گراں ہے

خورشید تمازت پہ ہے دوپہرِ ڈھلی ہے      جو زخم ہے یکسی ہوئی لالے کی کلی ہے  
اس دھوپ میں ہے سایہ کھڑا حق کا دلی ہے      لب خشک ہیں دردِ زباں نامِ علی ہے

منہ سرخ حرارت سے ہے اور غرقِ عرق میں  
گویا کہ ستارے سے چمکتے ہیں شفق میں

آتش کی طرح دھوپ ہے جنگل میں دہکتی ہے مقبِ فلک صورتِ حمام بہکتی  
جوں آہنِ مداو ز میں ہے وہ چلتی اختر کی طرح ریگِ بیاباں ہے چلتی

ہر موجِ ہوا برقِ شراباں ہوئی ہے  
صعرا کی زمیں بھی کرۂ ہر ہوئی ہے

منظر نگاری کا تقاضا ہے کہ جس منظر کا ذکر کیا جائے وہ اگر سامعین کی آنکھوں کے سامنے نہ پھر جائے  
تو کم سے کم اس منظر کا اندازہ تو انہیں ہو جائے لیکن مضمونِ آفرینی اور خیالِ آرائی شاعری کو اس مقصد سے  
الگ ہٹا کر اس کی توجہ پیچیدہ استعاروں اور عجیب تاویلوں کی طرف لے جاتی ہیں جن سے پہلے مقصد فوت ہو  
جاتا ہے۔ محیر نے اپنے دور کے عالمانہ مذاق کا خیال تو رکھا ہے لیکن جا بجا منظر نگاری کے اصل مقصد کا  
احساس انہیں اس کی طرف بھی کھینچے لانا ہے مثلاً

وہ صبح کا عالم وہ درخشانی ذرات وہ ذکر وہ مرغانِ سحر خیز کے حالات  
وہ لشکرِ شبیر میں طاعات و عبادات تھا صرف دعا کوئی کوئی نحوِ مناجات

ہوتے تھے ستارے تو نہاں چہرے میں پر  
یاں اختر ایمان چمکتے تھے زمیں پر

ایک دوسرے مرثیہ میں مضمونِ آفرینی کے انداز کے پانچ بند کے بعد چھٹا بند یہ ہے۔

وہ نور کا لکا دھڑ اور صبح کا عالم گھٹنا سے زانم کی ٹھنکی کا وہ کم کم  
آتی تھی صدائے دل صبح بھی پیہم چلتی تھی نسیمِ سحری دشت میں عزمِ عزم

کرتا تھا چراغِ سحری عزمِ سحر کا  
اور شورِ درختوں پہ وہ مرغانِ سحر کا

مضمون آفرینی اور شوکت الفاظِ حمیر کے یہاں چہرے اور سراپا میں محدود ہے۔ واقعات کے مسلسل بیان میں یہ رنگ بھ نہیں سکا اس لیے حمیر نے مرثیہ کے دوسرے حصوں میں اس طرز سے پرہیز کیا ہے۔ ان کے بیشتر دستیاب شدہ مرثیوں میں چہرے اور سراپا کے اجزاء ہیں ہی نہیں اور کچھ ایسے ہیں جن میں یہ اجزاء تو ہیں لیکن اس طرز میں نہیں جسے حمیر نے "طرزِ نو" کہا ہے۔ یہ مرثیہ 1249ء سے پہلے کے ہوں گے۔ اب مرثیہ کے طالب علم کے سامنے یہ مسئلہ آتا ہے کہ مرثیہ کو حمیر کی دین کیا یہی طرزِ نو ہے جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا اس فن کو ترقی دینے میں اس کے علاوہ بھی انھوں نے کوئی حصہ لیا ہے۔

اپنی مثنوی مظہرِ اعجاز میں حمیر نے جہاں اپنی شاعری کے متعلق بہت سے باتیں لکھی ہیں وہاں اپنی مرثیہ گوئی کے سلسلے میں بھی انفرادیت کا ذکر کیا ہے:

ہے دلے صد ہزار شکرِ خدا      کہ مری طرز ہے سکھوں سے جدا  
 طرز یہ مرثیہ کی ٹھہرائی      کہ سراپا ہو اور صفِ آرائی  
 پایا میرے کلام نے یہ رواج      کہ نہیں ہے بیان کا محتاج

یہ غور کرنے کی بات ہے کہ 1244ء میں طرزِ نو کا دعویٰ کرنے کے پانچ سال پہلے حمیر اپنے طرزِ مرثیہ گوئی کو سب سے جدا کہہ چکے تھے اور سراپا و جنگ کو اپنی امتیازی صفت سمجھتے تھے۔ اس لیے یہ کہنا حقیقت کے خلاف ہے کہ 1249ء سے حمیر نے مرثیہ کی نئی تشکیل کی اور سراپا، آمدِ جنگ وغیرہ کے عناصر مرثیہ میں داخل کیے۔ اس پہلو کا ہم نے مرثیہ کی دست کے سلسلے میں جائزہ لیا ہے اس لیے یہاں اس کی تکرار مناسب نہیں حمیر نے مرثیہ گوئی کے میدان میں جب قدم رکھا تو اسے وسیع کرنے اور اپنی قوتِ بیان کے لیے نئے راستے تلاش کرنے کے لیے مرثیہ میں جنگ کے مناظر پر خاص توجہ کی۔ یوں تو معرکہ کربلا کے بہت سے پہلو ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ جنگِ روزِ عاشور کی اہم سرگرمی ہے اسی لیے لڑائی کے مسلسل بیان کو لکھنؤ کے مرثیوں میں دورِ آغاز سے اہمیت دی گئی اور دورِ تعمیر میں فصیح اور حمیر نے ان بیانات کو مرثیہ کا خاص جز بنا کر پیش کیا۔ اس لیے حمیر اس پہلو سے اولیت کا دعویٰ تو نہیں کر سکتے تھے لیکن ان کی دور میں نظر نے اس میں مرثیہ کی وسعت اور شاعری کی ترقی کے امکانات دیکھ لیے اور جنگ کے بیانات میں نئے رخ پیدا

کیے۔ ان کے مختلف مرثیوں میں جنگ کے بیانات کی ارتقائی صورت نظر آتی ہے۔ مثلاً ایک ابتدائی مرثیہ میں حضرت امام حسین اور حضرت عباس کی ایک ساتھ لڑائی نظم کی ہے

پہنچے یہ دونوں جو نزدیک سپاہ کفار      دونوں شیروں نے صدادی کے ہم آئے ہشیر  
چار سو سے لگی جب ان پہ برسے تلوار      تب تو دونوں نے ملا گھوڑے سے گھوڑا اک بار

ایسی تلوار کی اس فوج کے سرداروں سے  
خون اڑنے لگا ان دونوں کی تلواروں سے

ایک کے ہاتھ میں وہ برق سی شمشیر دوم      مرتضیٰ نے پر جبریل کیے جس سے قلم  
ایک کے جعفر طیار کا کاندھے پہ علم      پھر نہ کیوں لشکر کفار ہو درہم برہم

اس طرح جنگ میں مشغول جو دوشیر ہوئے  
کشتوں کے پشے ہوئے زخموں کے ڈھیر ہوئے

اس مرثیہ میں حضرت عباس کے نہر پر قبضہ کرنے کا بھی ذکر نہیں اور نہ ان کے شانوں کے کٹنے کا بیان ہے۔ جنگ کے بیان میں نہ فتون حرب کی طرف اشارہ ہے نہ زخم کھاتے کھاتے شہادت کا تذکرہ ہے۔ حضرت عباس عی کی جنگ کا بیان ایک دوسرے مرثیہ میں دیکھئے جو اس کے بعد کا مرثیہ ہے لیکن 1244ھ سے پہلے عی کا معلوم ہوتا ہے۔

اعدائے جو دیکھا کہ چلے گی نہ یہ تدبیر      تب بے کس و تھا پہ جھکے کھج کے شمشیر  
اک سمت تو نیزے چھے اور ایک طرف تیر      عباس نے نعرہ کیا یا حضرت شمشیر

اس دم ترے فدیہ پہ مصیبت کی گھڑی ہے  
امت ترے نانا کی یہ سب ٹوٹ پڑی ہے



عباس نے مشکیزے کو تپ خوب سنبالا      عازی نے دہرائوں میں گھوڑے کو نکالا  
مرکب کو لگا کاودں پہ چلنے لگا بھالا      بھالے نے کیا فوجِ عدو کو تہہ و بالا

نیزے کی انی سے عجب اک ہالہ ہوا تھا  
ہالہ نہ کہو شعلہ جوالہ ہوا تھا

اس سے بھی زیادہ تفصیل بعد کے مرثیوں میں نظر آتی ہے۔ دیکھنے والوں کے سامنے لڑائی کا نقشہ کھینچ جاتا ہے۔ پہلوانوں کی گفتگو، داؤ پیچ، مختلف ہتھیاروں کے استعمال کا بیان واقعی رنگ پیش کرتا ہے۔ حضرت قاسم کی ازرق اور اس کے بیٹوں سے جنگ کے بعض حصے یہاں نقل کیے جاتے ہیں۔

نیزے کی میں کیا رد بدل کا کہوں عالم      قاسم نے کئی وار تو خالی دیے اس دم  
نیزے کی نی پر وہ انی روک کے پیہم      آخر اسد اللہ کا پوتا ہوا برہم

سنے پہ غرض وار کیا اس تنگ و دو سے  
وہ ہاتھ نکل آئی سناں پشتِ عدو سے

یاں کرنے لگے قاسم و ازرق ہنر اطہار      خالی ہوئے ترکش تو چلے نیزہ خونخوار  
نیزے بھی جو ٹوٹے تو گرے ہو کے گلوں سار      سب وار تو خالی گئے باقی رہی تلوار

قاسم نے لیا میان سے تیغِ دوزہاں کو  
ازرق نے اٹھایا لومہ اس گرز گراں کو

وہ گرز کو لے کر جو ہوا مستعدِ جنگ      قاسم نے کہا دل سے کہ اب کرتا ہوں چورنگ  
قاسم کو تو آتے تھے بھلا دوں کے بڑے دھنگ      ازرق کو کہا کھل گیا گھوڑے کا ترے تنگ

واں گھوڑے سے وہ تنگ کی جانب نہ جھکا تھا  
یاں گھوڑے سے یہ تنگ تنگ کاٹ چکا تھا

دو بدو جنگ کے علاوہ ضمیر نے جنگ مغلوبہ کے مناظر زیادہ پیش کیے ہیں یعنی جب حسنی فوج کا کوئی مجاہد پوری یزیدی فوج سے جنگ آزما ہوتا ہے۔ اسی ضمن میں فوجوں کی تیاری، مدافعت کا اہتمام اور دوسرے بیانات بھی ہیں جن سے میدان جنگ کا ماحول سامنے آتا ہے ضمیر کے جنگ کے بیانات میں میدان جنگ کا ماحول پیش کیا گیا ہے۔ ان کے اسی رجحان طبیعت نے مرثیہ کے رزمیہ عناصر میں اضافہ کیا اور لڑائی کا بیان ضمنی حیثیت رکھنے کے بجائے مرثیہ کا اہم جز ہو گیا۔ حضرت عباس کے حال میں ان کا ایک غیر مطبوعہ مرثیہ ہے۔

”روشن کیا اب نام چراغ حسنی نے“ اس میں چہرہ نہیں ہے۔ رخصت میں گریہ کا پہلو کم، گفتگو اور ماحول کی ترجمانی زیادہ ہے۔ تیرہ بندوں میں سرپا کا بیان ہے اس کے بعد فوج یزیدی کی تیاری اس طرح پیش کی گئی ہے

پہلو میں پیادوں کے جھے آن کے اسوار      پس حاکل دریا ہوئی فواد کی دیوار  
ذوبی ہوئی لوہے میں نظر آتی ہے تگوار      چلائے سواروں کو نقیان بد اطوار

بھاگیں جو کہاں دار انھیں جانے نہ دیجو  
عباس جو آویں تو انھیں آنے نہ دیجو

سردار جو تھے ان کو لیا چھانٹ کے ہراہ      اور آپ نہاں ہو گیا ، مین کہیں گاہ  
ایک ایک سے اس طرح لگا کہنے وہ بد خواہ      گر طرز لڑائی کی بگڑ جائے ن ناگاہ

ان چند سواروں کو میں لے ٹوٹ پڑوں گا  
عباس عہدار سے میں خوب لڑوں گا

ایک کے بعد حضرت عباس کی جنگ بیان کی ہے۔ جس کے صرف دو بند لکھے جاتے ہیں

تب کھج کے شمشیر گرے اس پہ جواں چند      جوں برق گرا ان پہ ید اللہ کا درند  
آیا کوئی نزدیک لو ہو خرم و خورسند      پھینکا اسے بالائے ہوا تمام سر بند

گرتے ہوئے پر تپ لگائی وہ جہیں پر  
اک دار میں دو ہو کے گرا روئے زمیں پر

بالا سپر تیغ چمکتی تھی دم جنگ      نکلی کی چمک ابرو یہ مست میں جس رنگ  
لے چمکتی تھی راگب جو خود وزرہ دنگ      کہتی تھی کہ اب گاؤں میں ہے مرا چورنگ

عباس اسے روک نہ سیتے جو زمیں پر  
تاروں ابد پھر نہ ٹھہرتی وہ کہیں پر

ایک دوسرے غیر مطلوبہ سرچے میں جس کا مطلع ہے۔

”ایک دن فاطمہ کو دیکھ کے گریاں زینب“ حضرت عون و محمد کی جنگ تفصیل سے بیان کی ہے البتہ  
شہادت کا ذکر بہت مختصر ہے۔ جنگ کے حصہ کے چار بند یہ ہیں۔

عون نے داہنی جانب کو بڑھلایا رہوار      بائیں جانب کو گریزاں کیے جعفر نے سوار  
خود نواری پہ جس شخص کے ماری کوار      تیری مچھلی کی طرح دام زرہ کاٹ اک بار

آتش تیغ سے آہن کو وہ پکھلاتی تھی  
مجرہ حضرت داؤد کا دکھلاتی تھی

گر سواروں پہ وہ گھوڑے کو ڈبٹ جاتے تھے      گاہ تھا تفرقہ اور گاہ سٹ جاتے تھے  
تیجے کھینچ کے دو شیر جو ڈٹ جاتے تھے      فوج کی فوج پرے کے پرے ہٹ جاتے تھے

ایک کو جوش شجاعت تھا اور اک جھومتا تھا  
ایک کے بازوؤں کو پیار سے اک چومتا تھا

جعفر اس فوج کے زنگہ میں جو گھر جاتا تھا      عون کہتا تھا نہ گھبراؤ میں آپہنچا  
ہاتھ سے عون کے ظالم جو کوئی بچ جاتا      ڈھونڈ کر فوج میں جعفر اسی کو مارتا تھا

اک فقط تیغ سے راگب کا نہ سر کاٹے تھا  
اس کا سر کاٹ کے گھوڑے کی کمر کاٹے تھا

ان کی تلواریں جو میدان میں چمک جاتی تھیں      آنکھ خورشید کی دہشت سے جھپک جاتی تھیں  
وہ زمین پاؤں کے نیچے سے سرک جاتی تھیں      اور اجل ساتھ نہ دے سکتی تھی تھک جاتی تھیں

فلک مردے کی سی اس فوج میں تھی جس کی  
مرگ کہتی تھی کہ جاں قبض کروں کس کس کی

جنگ کے یہ بیانات خیالی اور تصویری ہیں۔ ان میں شاعر کے عقائد کی بھی جھلک ہے اور فنون جنگ سے اس کی واقفیت کی بھی۔ ان میں مبالغہ بھی ہے۔ اور کھل پسندی بھی۔ یہ ایسے دور کی شاعری ہے جب حقیقت نگاری کا جدید ادبی تصور مغرب میں بھی مروج نہیں ہوا تھا۔ مسلسل بیانات جنگ اردو شاعری میں اس وقت اکادمیوں میں نظر آسکتے ہیں یا کچھ رزمیہ منشویوں میں ان نمونوں کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو حمیر کے مرثیوں میں رزمیہ عناصر بہتر اور فن کارانہ انداز سے ملتے ہیں۔ ان میں جو ربط و تسلسل، جو تفصیل، جو قدرت بیان ہے وہ اردو کی کسی دوسری صنف میں نظر نہیں آتی۔

حمیر کے عہد کا لکھنؤ عیش و عشرت کے لیے مشہور ہے اس کے ساتھ ہی فنون سپہ گری، تلوار بازی، نیزہ بازی، بوٹ، بانگ وغیرہ میں سے اودھ کے لوگوں کو عموماً اور لکھنؤ کے باشندوں کو خصوصاً بڑی دلچسپی تھی جس میں ثقہ و غیر ثقہ سب ہی کچھ نہ کچھ دخل رکھنا ضروری سمجھتے تھے۔<sup>۱</sup> لکھنؤی تہذیب میں مختلف اسباب کی بنا پر بہت متغداد خصوصیات نکلا ہو گئی تھیں چنانچہ سپہ گری سے دلچسپی بھی ان لوگوں کو عجیب معلوم ہو گی جنہوں نے اس معاشرت کے پیچیدہ تانے بانے کو سنجیدگی سے سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ لیکن یہ واقعہ ہے جنگ کے مناظر کا سریشہ میں اس تفصیل سے ذکر کرنے کا خیال بھی حمیر کو اس وجہ سے آیا اس ماحول میں یہ ذوق موجود تھا۔ اس فن کے سمجھنے والے بھی تھے اور اس میں دلچسپی لینے والے بھی۔

جنگ کے بیانات میں تسلسل اور روئی ضروری ہے اس لیے حمیر نے زیادہ تر ان بیانات میں استعدوں کی پیچیدگی نہیں پیدا کی۔ کہیں کہیں سادہ تہیہ یا استعارہ سے دلکشی میں اضافہ ضرور کیا ہے۔ بعض مقامات

۱۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ فرمائیے لکھنؤ عبدالحلیم شرر میں 126-36 (لاہور)

ایسے بھی ہیں جن میں اپنے عہد کے ادبی مذاق سے مجبور ہو کر انہوں نے رعایت لفظی، اور دوسری صنعتوں کا استعمال کیا ہے جس سے مناظر تو پیچھے چلے گئے ہیں البتہ تصنع اور تلفظ کا لباس سامنے آ گیا ہے۔ ان کا غیر مطبوعہ مرثیہ ”یار و تقریر سے میں کار کلم کرتا ہوں“ اس انداز کا نمائندہ مرثیہ ہے۔ اس میں جنگ کا بیان دیکھئے

ہو گیا تن پہ سداغ عربی سب کے دیاں      بن گیا دام زرہ جسم پہ صیاد کے جال  
طاؤر جاں ہوا مرغ قفسی کی تماش      جس جگہ تیغ اٹھائی تھی وہاں رو کی ڈھال

مرز کچھ اپنی لڑائی کے عدد بھول گئے  
ہاتھ تلواریں کا پھل دیکھتے ہیں پھول گئے

لحہ خون تھا جاری کہ نہیں عدد حساب      اسی دریا میں عدد کی سپریں تھیں گرداب  
تھے زرہ پوش نہنگوں کی طرح سے بجاں      سیکڑوں خود نظر آتے تھے ہند بجاں

موج کی طرح سے تلواریں بھی پھرتی تھیں  
مچھلیاں بازو سے انداز کی پڑی پھرتی تھیں

چمن آرا ہوئے عباس جو واں اک باری      طرفہ صحرا کی زمیں پر ہوئی ایک گلکاری  
عوض نہر ہوئیں خون کی نہریں جاری      یک قلم تیغ سے وہ فوج کلم کی ساری

قتل جن ہاتھوں سے چمن چمن کے وہ بدین ہوئے  
باغباں آپ ہی اور آپ ہی گلچمن ہوئے،

پندرہ کو سعادت دینے اور اس میں بہت سے واقعات کا بیان شامل کرنے کا رواج مرثیہ گوئی کے دور تعمیر ہی میں ہوا۔ اس کی اولیت کا سہرا تعمیر کے سر باندھا نہیں جاسکتا، انہوں نے کہیں اس کا دعویٰ ہی کیا ہے لیکن اس طرح مرثیہ کو سعادت دینے اور اس میں واقعاتی نظم کی شان پیدا کرے میں تعمیر نے بھی نمایاں



حصہ لیا ہے۔ مرثیہ کا مقصد گریہ کے پہلو پیدا کر کے سامعین کے جذباتِ ترحم کو اکسانا ضرور تھا لیکن اس دور کے مرثیہ گوئیوں نے یہ سمجھ لیا تھا کہ اسی مقصد تک انھیں محدود رہنا نہیں بلکہ اس خاک کے میں وسعت دے کر ایک لمبی بیانیہ نظم کی صورت میں اسے سامنے لانا ہے جس کا مقصد انسانی عمال و افعال کا بیان اس کے سماجی پس منظر میں کرنا ہے تاکہ مرثیہ کے کردار اپنی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ ہمارے سامنے آسکیں اور ہم انھیں صرف عقیدت کی دور بین سے نہ دیکھیں بلکہ ان کی متحرک تصویر دیکھ کر ان کی شخصیت کی گرمی محسوس کرسکیں۔ ایک غیر مذبوحہ مرثیہ ہے ”جب صبح نے اٹھا دیا پردہ حجب کا“ جس میں انھوں نے عاشق کی صبح فوج حسنی کے کچھ پہلو دکھا کر ان کی میدان جنگ کی تیاری پر ہی مرثیہ ختم کر دیا ہے۔ جا بجائے کچھ بند لکھے جاتے ہیں۔

تھی لشکر خدا پہ عجب طرح کی بہار      جس کی نگاہ پڑتی تھی ہوتا تھا وہ شکار  
تھا بیچ میں تو را کب دوشِ نئی سوار      نیزہ لیے جو میں سوارانِ نیرہ دار

نیزے چمک رہے تھے جو پاس اس جناب کے  
گویا کرن وہ نکلی تھی پاس آفتاب کے

تب شو نے یہ حضرت عباس سے کہا      لشکر کے تین غول کرو تم جدا جدا  
طفل و جواں و پیر کھڑے ہوں ہر ایک جا      لشکر مرا بھی تا نظر آوے بہت بڑا

پھر روک لو اور سے درخیمہ گاہ کو  
زینب کہیں نہ دیکھ لے ان کی سپاہ کو

عباس لے علم گئے اپنے پرے میں مل      تینوں صفیں کھڑی ہوئیں جس وقت متصل  
اس دم پہاڑ ہو گئے ان غازیوں کے دل      سب با حواس خرم و خندان و مستقل

ہر ہاشمی جواں کو شجاعت کا جوش تھا  
یا مرتضیٰ علی دل کا خروش تھا

بائیں طرف کو باغِ حسن پر تھی یہ بہار جس کے شانے جوڑے پہ روحِ حسنِ ثار  
اور گرد و پیش اس کے رفیقانِ گلِ عذار وہ دشتِ کربلا ہوا گویا کہ لالہ زار

وہاں اختلافِ رنگِ شہادتِ کمال تھا  
بابا کا رنگِ بزمِ تھا بیٹے کا لال تھا

زینب کا لال آگے پرے سے رکھے قدم چھوٹا سا ڈیل ڈول تھا چھوٹا سا ہے علم  
قاسم کے منہ کو دیکھتا مڑ مڑ کے دم بدم کہتا تھا آپ رن کی رضا دیں تو جائیں ہم

اپنا علم کبھی تو بعد یاس دیکھنا  
گا ہے نشانِ حضرت عباس دیکھنا

قاسم نے مسکرا کے رفیقوں سے یہ کہا تم نے ارادہ میرے علمدار کا کیا  
کیونکر نہ ہو پھوپھی کا مری شیر ہے یہ ہے کس نگاہ سے صفِ اعدا کو دیکھتا

کیا سن ہو کیا حواس ہیں کیا شوقِ جنگ ہے  
کیا دل ہے کیا ارادہ ہے اور کیا امنگ ہے

مرثیہ جیسی غم انگیز صنف میں یہ جوش و دلولہ کا عنصر شاعری کو ایک نئی سمت لے جا رہا ہے۔ اس کا محرک اس مہم کار جانی نقطہ نظر ہے۔ ایک طرح کی فراریت ضرور ہے اس لیے کہ اودھ کا وقار سیاسی حیثیت سے ہندوستان میں گھٹنا جا رہا ہے لیکن اودھ کے لوگ اپنی محدود دنیا میں خوش اور ایک حد تک مطمئن ہیں۔ نفاست ذوق اور ہنرمندی نے ان کی دنیا سجا رکھی ہے۔ ان کی محفل میں شخصیں اگر دونوں سروں پر روشن ہیں تو کیا ہوا وہ اس روشنی کی زیادتی سے سرور ہیں۔ گویا حال ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ اسی خصوصیت نے مرثیہ میں اس پہلو کو اجاگر کیا کہ امام حسین کے ساتھی جان بھی دیتے ہیں تو ہنس ہنس کر۔ وہ موت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر مسکراتے ہیں۔ جوانوں کا کیا ذکر بچے بھی اپنی پیاس بھولے ہوئے یقینی موت کو نظر انداز کیے ہوئے انسانیت کی حمایت میں جاں نثار کرتے ہیں۔ اس پہلو نے واقعہ کربلا کی اخلاقی اہمیت کو

زیادہ نمایاں کیا اور اسے صرف مظلومیت کی داستان نہیں رہنے دیا۔

عقبر کے مرثیوں میں موضوعات کا تنوع ہے۔ جناب رسول خدا، حضرت علی، جناب فاطمہ، قاصد معرا، حضرت عمر، جناب رباب، جناب مسلم، عراق سے کوفہ کا سفر، کے علاوہ حالات اسیری اہل بیت و زنداں شام کے متعلق مرثیے ہیں۔ حدیثوں، روایتوں اور تاریخی کتابوں میں بیان کیے ہوئے واقعات پر بھی مرثیے لکھے ہیں جن میں بہت سی خرق عادت باتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس وقت کی عزاداری کے بعض پہلوؤں پر انھوں نے چند مرثیوں میں روشنی ڈالی ہے۔ ان میں بہت سے مرثیے ایسے ہیں جن میں واقعات کا سادہ اور درد انگیز بیان ہے۔ شوکت الفاظ، بلندی مضامین یا چہرہ، سراپا، خست، جنگ وغیرہ کے عناصر نہیں ہیں۔ ایسے مرثیوں میں نفسیاتی نکتوں سے ہمدردی کے جذبات کو متحرک کیا گیا ہے اور واقعات کے ایسے پہلو علم کیے گئے ہیں جن سے غم و الم پیدا ہو۔ مرثیہ کا آخری حصہ جسے بین کہتے ہیں سامعین کے لیے تو حاصل مرثیہ ہوتا ہے اور جس صنف کو اسی جہد کی حوصلہ افزائی کا سہارا ہوتا ہے وہ بڑی حد تک ان کے مطالبات کا حساس رکھتی ہے۔ چنانچہ عقبر کے یہاں ذکر شہادت اور بین میں درد اور کسک کی کمی نہیں۔ ایسی منزل پر شوکت الفاظ، مضمون آفرینی، اور بیجا در بیجا استعارے نہیں ساتھ رہتے کیونکہ ایک باکمال شاعر کی طرح انھیں احساس ہے کہ تصنع اور تکلف، قدرت کلام اور بلندی خیال کا اظہار تو کر سکتے ہیں لیکن دلوں کے تار چھیڑنے کے لیے سادگی بیان کی ضرورت ہے۔ ان کے مشہور مرثیہ ”کس نور کی مجلس میں مری جہود گری ہے“ کے بین کے چند بند بھی اسے واضح کر دیں گے۔

بانو نے غرض بینہ کے زانو پہ لیسر      گیسو کو اٹھ چاند سا نکھڑا کیا باہر  
چلائی کہ دو صاحبو پر سا مجھے سکر      نوحہ میں پڑھوں تم کہو ہے ہے علی اکبر

یرباد یہاں بانو کی دولت گئی لوگو

افکارہ برس کی مری محنت گئی لوگو

سب جل کے مرے لال کو اس وقت بچو      لڑ بھڑ کے یہ آیا ہے سونہ ہاتھ دھلاؤ  
گری سے نہ غش ہو کہیں خوشبو تو سگم      سہلاؤ زرا ہاتھوں کو اور پیر دہاؤ

ہے سرخی پاں خون جو ہونٹوں پہ جما ہے  
اس طرح کا مردہ کہیں پر نور سنا ہے

اب خیمے سے جاوے گا نہ یہ شاہ کاجانی      بس اس کی لہ ہے یہیں منظور بنانی  
دن رات کروں گی میں یہاں قاتحہ خوانی      چھڑکا کروں گی قبر پہ اس بچا سے کے پانی

ہے مد نظر اب تو مرے مبر کے اوپر  
دکھیری ہوں بیٹھی رہوں گی قبر کے اوپر

تافیہ اور روئیف کی پابندی کے ساتھ مسدس کی ہیئت کی بھی پابندی مسلسل واقعات کا بیان مشکل کر دیتی ہے۔ حمیر نے تو سراپا اور جنگ کے بیانات پر خاص توجہ کر کے ایسے راستہ پر قدم رکھا تھا جو بڑی حد تک اردو کے لیے نیا تھا۔ اس لیے ایسی ہی واقعاتی نظم میں زائد الفاظ کا استعمال، کبھی کبھی بعض حروف کا دوبارہ، کہیں تعقید، کہیں اعراب کا فرق آگیا ہے اور کہیں کوئی اور تسامع ہو گیا ہے۔ ایسی چند مثالیں حسب ذیل ہیں۔

1۔ اک حملے میں بہشت بزر قدم ہے۔ قدم کی جمع اقام ہے۔ قدم کے معنی آنا

2۔ حاسد کی نہ کر فکر ہمیشہ ہے وہ تذلیل۔ تذلیل کی جگہ ذلیل ہونا چاہیے

3۔ فرمایا شاہ ایں نے کہ اے ذوالجناح ٹھہر۔ ٹھہر میں ”ا“ متحرک ہونا چاہیے۔ یا ذوالجناح کا الف گر جائے گا۔

دور تغیر کے مرثیہ گوئیوں میں حمیر کی شخصیت سب سے قد آور ہے۔ انھوں نے مرثیہ کو سراپا اور جنگ کے مناظر سے وسعت دی۔ سراپا تو ایک طرح سے ماحولی ادبی مذاق کی آئینہ داری تھی جس نے علمی انداز بیان کو اردو مرثیہ میں داخل کیا لیکن جنگ کے بیانات کا انھوں نے جس طرح اضافہ کیا اس نے مرثیہ کی دنیا ہی بدل دی۔ اسے آگے بڑھنے اور پھیلنے کا ایک نیا راستہ مل گیا جس پر چل کر صنف مرثیہ علی شاعری کے بہت سے خصوصیات پا گئی۔ جوش و ہمت، جاں سپاری و جاں نثاری کے جذبات نے شاعری میں صحت مندر محبات کو تقویت پہنچائی، واقعہ نگاری کے نئے پہلو پیدا ہوئے اور مرثیہ صرف مظلومیت کی داستان نہ

رہا بلکہ ہمت و جواں مردی، دلورہ اور بہادری کے کا ناموں کا بیان ہو گیا جس سے اردو کی ایک بڑی کمی پوری ہوئی۔ دوسری طرف شوکت القادری اور معنی آفرین نے مرثیہ میں قصیدہ کا شکوہ پیدا کیا اور ایک خالص ادبی رنگ نے مرثیہ میں جگہ پا کر شاعرانہ صنایعوں اور زور تخیل کے رنگ دکھائے جس سے اس مخصوص مذاق سخن کے شیدائیوں میں بھی اس صنف کی قدر بڑھی۔ غرض مرثیہ تعمیر کے ہاتھوں ایک شاندار صنف کی حیثیت سے نمایاں ہو گیا جس کے موضوعات کی وسعت اور وسیع امکانات نے بعد کے مرثیہ گوئیوں کے لیے ایک منضبط اور مربوط ڈھانچہ اور ایک قابل قدر روایت مہیا کی جسے وہ اپنی صلاحیتوں کے مطابق آگے بڑھا سکتے تھے۔

## دلگیر

دلگیر کا نام بھٹو لال تھا۔<sup>1</sup> گلشن بے خار میں شیفہ نے بھٹو لعل لکھا ہے۔<sup>2</sup> جو رسم کتابت کا فرق ہے۔ سرپا سخن میں بھٹو لعل دیا ہے۔<sup>3</sup> لیکن اس کے مقابلے میں مصحفی کا بیان زیادہ قابل اعتبار ہے اس لیے کہ انھوں نے ان کا ترجمہ اس وقت لکھا جب دلگیر کی عمر تیس سال تھی اور وہ طرب تخلص کرتے تھے۔ اس وقت تک وہ بیشتر غزل کہتے تھے اور نوازش حسین عرف مرزا خانی کے شاگرد تھے۔ مرزا حب علی بیگ سرور نے دیباچہ فسانہ عجائب میں لکھنؤ کے مرثیہ گوئیوں میں دلگیر کو جو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اس کی وجہ غالب کی ہے کہ وہ ان کے استاد بھائی تھے۔ کچھ اپنے ذاتی لگاؤ، کچھ ماحول خصوصیات، کچھ حالات و اتفاقات کی وجہ سے بھٹو لال عزالے امام حسین سے خوش عقیدہ ہو گئے اور مرثیہ و سلام کہنے لگے۔ خصوصاً قلب و شاعرانہ صلاحیت نے اس میدان میں ایسے جلوے دکھائے کہ لوگ ان کی طرف متوجہ ہوئے۔ اس کامیابی نے عزاداری سے ان کی وابستگی اور مرثیہ گوئی میں ان کا شغف ایسا بڑھ گیا کہ انھوں نے غزل گوئی ترک کر دی اپنا

1۔ ریاض انصحا ص 188، یادگار شعر ص 131، 2۔ گلشن بے خار ص 128، 3۔ سرپا سخن ص 115



دیوان موتی جمیل میں ڈلو دیا۔<sup>1</sup> مرثیہ کی مناسبت سے ان اصناف میں اپنا تخلص و لکیر لکھ کر رہے تھے چنانچہ یہی تخلص ٹھہرا اور ایسا مقبول و مشہور ہوا کہ لوگ نام کو بھول گئے اور یہی سب کے زباں زد ہو گیا۔ سرپاخن میں جو د لکیر کی وفات کے بعد ترتیب پایا ہے، دسے ہوئے نام کی صحت اس لیے مشکوک ہے

تالیف ریاض النعصا کے وقت مصطفیٰ نے د لکیر کی عمر تخمیناً 23 سال لکھی ہے ریاض النعصا اس تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے 1421 نکلتا ہے جو آماز تالیف کا سال ہے۔ اس تذکرے کی تکمیل چند رہ سال میں ہوئی اس لیے قطعی طور پر نہیں کہا جاسکتا کہ چھو لال کا ترجمہ انھوں نے کب لکھا چونکہ یہ اس وقت لکھنؤ کے نوجوان شعرا میں ممتاز اور مصطفیٰ سے اچھے مراسم رکھتے تھے اس لیے ان کے حالات معلوم کرنے میں مصطفیٰ کو زیادہ دن نہ لگے ہوں گے۔ اسی بنا پر ان کا سال پیدائش 1198ھ سمجھا جاسکتا ہے۔ د لکیر کے انتقال کا ذکر کسی تذکرے یا تاریخ میں نظر نہیں آیا۔ علی اوسط رشک کے اس قطعہ سے سال وفات 1264ھ مطابق 1846ء قرار پایا ہے۔

در گلشنِ خلد یا حجبِ شہدا      مرثیہ      پابوس      مرثیہ      گو د لکیر  
تاریخ وفات اولو شتم اے رشک      آہ افسوس      مرثیہ      گو د لکیر  
1264ھ

د لکیر کے والد کا نام منشی رسوا رام تھا۔ وہ سکینہ کا۔ مستعد تھے۔ بزرگوں کا وطن شمس آباد تھا۔ وہاں سے کچھ دنوں کے لیے دہلی گئے پھر لکھنؤ آ گئے چھو لال لکھنؤ ہی میں پیدا ہوئے اور یہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ سترہ سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کیا اور نوازش حسین مرزا خانی کی تربیت میں ایسی مشق بہم پہنچائی کہ 23 سال کی عمر میں ممتاز شعرا میں شمار ہونے لگا۔<sup>2</sup> سرپاخن اور خوش معرکہ<sup>3</sup> زیبا میں درج ہے کہ انھوں نے نوازش کے بعد تاریخ سے بھی اصلاح لی تھی

1۔ سرپاخن ص 115

2۔ ریاض النعصا ص 188

دَکِیتر کے مرثیوں میں آل رسول سے گہری محبت اور روضہ امام حسین کی ربارت کی تمنا نکلتی ہے۔  
مرثیہ اور سلام میں یہ مضامین ایک حد تک رکھی ہوتے ہیں لیکن ان کے مقطعوں میں ایسے مضامین کا بار  
بار ذکر اس انداز سے ملتا ہے کہ ان میں خلوص نیت اور جذبے کی صداقت نظر آتی ہے مثلاً

دَکِیتر اب دعا ہے غم شد کم نہ ہو      غیر از غم حسین مجھے اور غم نہ ہو

عرض دَکِیتر بھی تم سے ہے اب یا شبیر      در دولت پہ کرو جلد طلب یا شبیر

یا شدہ مری فرد عمل اشکوں سے دھو جائے      انجام بخیر آپ کے دَکِیتر کا ہو جائے

ہے تجھے دل سے جو دعوے غلامی دَکِیتر      حامی حشر ترا خواجہ قصر ہوگا

بخش دیجئے حشر میں یارب میری تعمیر بھی      پائے نام تعزیہ داراں ہو یہ دَکِیتر بھی

ان کی اسی عقیدت کی بنا پر شیفتہ نے خیال ظاہر کیا ہے کہ بعد میں اثر علیہ السلام کے بہت زیادہ  
معتقد ہونے کی وجہ سے انھوں نے اپنا آبائی مذہب تبدیل کر دیا تھا۔<sup>1</sup> یہی خیال شیفتہ ہی کے حوالے سے  
یادگار شعرا میں دہرایا گیا ہے اور سرپاخن میں بھی اس کا تذکرہ ہے۔ ان کے کلام میں جن عقائد کا اظہار  
ہوتا ہے ان سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے لیکن یہ نہیں معلوم کہ انھوں نے رسمی طور پر باقاعدہ تبدیل  
مذہب کیا تھا یا صرف رہن سہن کے امداد اور خیالات کی بنا پر لوگوں نے قیاساً یہ لکھ دیا ہے کیونکہ باقاعدہ  
مذہب تبدیل کرنے میں عموماً نیا نام بھی رکھا جاتا ہے جس کا اظہار بھی کیا جاتا ہے لیکن دَکِیتر کے کسی معاصر  
یابعد کے تذکرہ نویس نے کہیں ان کے کسی نئے نام کا ذکر نہیں کیا۔ جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے عزاداری اودھ  
کی تہذیبی زندگی کا ایسا جز بن گئی تھی جس میں کیا امیر غریب، کیا ہندو کیا مسلمان سب عقیدت و احترام سے  
حصہ لیتے تھے۔ شاہزمن غازی الدین حیدر کے مشہور دیوان افتخار الدولہ مہاراجہ میوہ رام<sup>2</sup> کے یہاں بھی

1۔ گلش بے خد ص 178۔ 2۔ افتخار الدولہ مہاراجہ میوہ رام کو نصیر الدین حیدر نے 1246ھ 1830ء میں معزول کر دیا تھا۔

(کمال الدین سوانحات سلاطین اودھ جلد اول ص 210)

بڑے اہتمام سے عراداری ہوتی تھی۔ تعزیے رکھے جاتے تھے، علم نصب ہوتے تھے۔ مجلسیں ہوتی تھیں۔  
 دلگیر ان کے مقربین میں تھے اور ان کے یہاں مذاکری کرتے تھے۔ بعض مرثیوں کے آخر میں انہوں نے  
 اپنے سر پرست کا ذکر بھی کیا ہے۔ ”و فور غم ہے محرم کی آمد آمد ہے“ کا آخری بند یہ ہے

دعا یہ مانگ لے دلگیر حق سے تو رو کر      علی کا سایہ رہے افتخار الدولہ پر  
 رہے بہ حشمت و اقبال یہ نجات میر      کرے مدام عزائے امام جن و بشر

خدا کے فضل سے برآئے مدعا دل کا  
 نہ اس جناب پہ ہو وقت کوئی مشکل کا

ایک اور مرثیے ”باروے شبیر کے جس دم قلم بارد ہوئے“ کا مقطع دیکھئے :

آگے اے دلگیر کر درگاہ حق میں یہ دعا      افتخار الدولہ پر سایہ رہے اللہ کا  
 حشمت و اقبال سے قائم رہے وہ دعا      اور بیگم صاحبہ پر بھی رہے فضل خدا

ماہم سرور سے یہ غافل نہ ہوں صبح و مسا  
 اور ان کی تعزیہ داری ہو مقبول خدا

افتخار الدولہ کے علاوہ ان کے مرثیوں میں ممتاز بہو، مبارک محل، معتمد الدولہ آغا میر اور شاہ وقت  
 کے حق میں دعا کی گئی ہے۔ سعادت خاں ناصر نے ان کے بیان میں لکھا ہے

”آخر شوق مرثیہ گوئی سے پیدا ہوا اور طرف وسیلہ کے نجات کے شیدائے تاثیر غم  
 حضرت امام حسین علیہ السلام سے طرب سے کنارہ کر کے دلگیر تخلص قرار دیا۔  
 سال یک ہزار و صد و سی ہجری میں اسلام سے مشرف اور شیبہ امیر المومنین سے  
 ہم طرف ہوا“<sup>۱</sup>

دلیکیر کے مرثیوں کے موضوعات میں بڑی وسعت اور تنوع ہے۔ شہدائے کربلا کے علاوہ جناب مسلم، پیران مسلم، امام حسن، حضرت علی، جناب فاطمہ، حضرت رسول خدا، حضرت عابد، عبد اللہ ابن عفیف، جناب سیکند، رعفر جن، کے حال کے متعدد مرثیے ہیں۔ مدینے سے روانگی، جناب صفراء ملاقات، درود کربلا، تاریخی خیام، سفر شام، شیریں، دربار شام، زندان شام، بیماری حضرت عابد، ہند سر امام، دفن شہدائے مدینہ کو واپسی کے حالات میں مختلف پہلوؤں سے ایک ایک حال میں کئی کئی مرثیے ہیں، کچھ مرثیوں میں عزداری کے سلسلے کے کچھ معجزات کا بھی ذکر ہے۔ اس طرح ان کی سات جلدوں میں پانچ مرثیوں سے زیادہ ہیں۔ ان میں بندوں کی تعداد زیادہ سے زیادہ 167 اور کم سے کم 27 ہے لیکن زیادہ مرثیے چالیس سے اسی بند کے ہیں اس بنا پر ان کے مطبوعہ مرثیوں میں اشعار کی تعداد تخمیناً ٹھہتر 78 ہزار ہوگی۔ پہلی جلد کے سلام اس کے علاوہ ہیں۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس دلیکیر کے کئی سو قلمی مرثیے ہیں۔ اس طرح ان کا شعری سرمایہ ایک لاکھ ابیات سے کسی طرح کم نہیں ہو سکتا۔

دلیکیر کے مرثیے اور سلام ”مجموعہ مرثیہ دلیکیر“ اور کلیات مرثیہ دلیکیر“ کے دہرے نام سے مطبع نول کشور، لکھنؤ سے شائع ہوئے۔ پہلی جلد میں صفحہ 271 تک سلام ہیں جن کی ترتیب ردیف دار حروف تہجی کے اعتبار سے ہے۔ اس کے بعد ایک شخص ہے جج میں ایک سلام مسدس دہرہ بند کی شکل میں ہے۔ شخص کے بعد سب مرثیے ہیں۔ جلد سوم کے ایک مربع مرثیے کے علاوہ سب مرثیے مسدس ہیں۔ پہلی جلد کے خاتمہ کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ مالکان مطبع نے دلیکیر کا کل کلام پانچ جلدوں میں شائع کرنے کا فیصلہ کیا تھا، جلد پنجم کے آخر میں کل کلام کو چھ جلدوں میں چھاپنے کا اعلان ہے۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ دلیکیر کا کلام یا تو مطبع دلوں کو اور مل گیا یا پہلے ہی ذخیرے کے ختم کا صحیح اندازہ انھیں نہیں ہو سکا، اس لیے کہ ان کا کلام سات جلدوں میں شائع ہوا، جس کی پہلی تین جلدیں متعدد بار چھپیں اور مطبع نول کشور کان پور نے بھی انھیں شائع کیا۔ جلد دوم کی 1897ء کی اشاعت کے خاتمہ طبع کی عبارت حسب ذیل ہے۔

”... بہ ہزردت و محنت و کمال محنت ایک ایک جلد علاحدہ علاحدہ کر کے طبع ہوئی۔“

علاوہ اس جلد دوم کے جلد اول و جلد سوم لغایت جلد ہفتم طبع شدہ مطبع میں موجود ہیں۔ المختصر یہ جلد دوم کلیات مرثیہ دلیکیر اس سے پہلے چند بار مطبع نول



کشور لکھنؤ میں طبع ہوئی اور اب۔ مطبع نول کشور واقع کان پور میں۔  
صحیح تمام۔ مئی 1897ء میں بار اول مطبع ہوئی۔

عموماً دلگیر کے مرثیے بغیر کسی تمہید کے شروع ہوتے ہیں جو دور آغاز کا طرز ہے۔ کچھ مرثیے ایسے ضرور ہیں جن میں ابتدائی چند بند اولاد کی محبت یا عام اخلاقی موضوعات کو عمومیت کے ساتھ پیش کرتے ہیں لیکن اول تو ایسے مرثیوں کی تعداد بہت کم ہے دوسرے یہ بیان ان مرثیوں میں بھی کبھی ایک ہی بند پر ختم ہو جاتا ہے کبھی دو چار پر ایک مرثیہ یوں شروع ہوتا ہے:

سچ ہے کہ چھپائے سے محبت نہیں چھتی      اخلاق نہیں چھتا ہے الفت نہیں چھتی  
انساں کی کبھی خوبی طبیعت نہیں چھتی      چھپ جاتی ہے ہر چیز پہ عادت نہیں چھتی

تاثر محبت نہیں کچھ آج سے کل سے  
عاشق جو کسی کا ہے وہ عاشق ہے ازل سے

حضرت عباس کے حال کے ایک مرثیہ کی ابتدا یوں ہوتی ہے۔

سب کو معلوم ہے یہ لخت جگر ہے فرزند      قوت روح ہے اور نور بھر ہے فرزند  
خلق میں نکل تمنا کا ثمر ہے فرزند      نام آفاق میں باقی ہے اگر ہے فرزند

پر نہیں بیٹے سے کم ہوتا ہے خوش خوبائی  
قوت دل ہے پھر قوت بازو بھائی

طویل تمہیدیں ان کے یہاں نظر نہیں آتیں۔ مناظر قدرت کا بیان آفتاب کا لکھنا، پرندوں کا چھپھانا، گرمی کی شدت میں صحرا کی حالت وغیرہ بھی نہیں ملتے۔ البتہ بہت سے دوسرے مضامین ملتے ہیں مثلاً جناب قاسم کی شادی کا حال، مختلف رسوں کا ادا ہونا، شب عاشق خیمے کے اندر گفتگو، علم داری کے لیے جناب عباس اور جناب عون و محمد کے دعوے وغیرہ۔ شبلی نے موازنہ میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ روز عاشق سپاہ حسینی کی علم داری کے لیے حضرت عباس کے علاوہ جناب عون و محمد کے دل میں جو حوصلے اور



اسٹیں پیدا ہوئیں ان کے بیان کی ابتدا انیس نے کی ہے اور یہ انھیں کی جدت ہے<sup>1</sup> دلیتر کا کام جس کے سامنے ہو وہ فحش کے اس خیال کی تائید نہیں کر سکتا۔<sup>2</sup> ”شب آئی سو منوجب دشت میں شہد کی شہادت کی“ میں علم واری کے امیدواروں میں جناب عباس اور عون و محمد کے علاوہ جناب قاسم بھی پیش کیے گئے ہیں۔ جگہ جگہ سے اقتباسات دیے جاتے ہیں:

یہ جب تقریر کی سبب بنی نے اپنی خواہر سے      حضور شاہ تب مہوڑ لیا سر اپنا زینب نے  
کہا قاسم کی ماں نے آکے لوٹتی تم پہ ہو صدقے      مناسب ہے علم اپنا سرے فرزند کو دیجئے

بھتیجا یا کہ دلاو آپ کا یہ میرا پیارا ہے  
یہ قدوی تو تمہارا ہے یگانہ تو تمہارا ہے بندہ 8

برابر اکبر و اصغر کے تم نے اس سے کی الفت      بہت باتوں میں فرزندوں سے اس پر کی سوا شفقت  
حسن کی منزل قانی سے جب ہونے لگی رخصت      تمہارے ہاتھ میں اس کا دیا تھا ہاتھ لے حضرت

نہ آج اس پر سے کم کیجئے شاللف و کرم اپنا  
حایت کیجئے واری گئی اس کو علم اپنا بندہ 7

ابھی یہ ذکر تھا لے آئی جو زینب پر اپنے      حضور شاہ استاد کے شمس و قر اپنے  
لگی یہ عرض کرنے ہاتھ دونوں باندھ کر اپنے      تمہاری نذر کو لائی ہوں میں لخت جگر اپنے

1۔ فحش کی اصل عبارت یہ ہے۔

عون و محمد کی روایت کا سرے سے کہیں پتہ نہ تھا۔ لیکن جب میر انیس نے اس کو مرثیہ میں لکھا تو تمام لوگوں کو اس کی واقعیت کا دھوکا ہوا یہاں تک کہ اب وہ بطور ایک واقعہ مسلمہ کے تمام مرثیہ گوئیوں کے ہی مکتبہ ہوں میں بیان کیا جاتا ہے۔

مولانا فتح محمد ص 58 (رام نرائن لال)

2۔ فصیح نے بھی علم واری کی خواہش کرنے والوں میں پیران جناب مسلم، جناب قاسم، جناب علی اکبر وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔

بہن ہو صدقے اپنے جد کے ورثے کے یہ خواہاں ہیں  
حقیقت میں مرے پیارے علمداری کے شایاں ہیں <sup>بند 10</sup>

شہ مظلوم سے یہ کہہ چکی جس دم وہ دکھ پائی  
مقدر ہے یہ خدمت اور پر خالق نے فرمائی  
کہا ش نے بجا ہے یہ تری تقریر اں جائی  
علمداری کے دینے میں انھیں مجبور ہے بھائی

علمبردار میرا حق نے ہے عباس کو لکھا  
مگر ماں دو شہیدوں کی ہے تجھ بے آس کو لکھا <sup>بند 14</sup>

علم جب احمد وحیدر کا اپنے دوش پر رکھا  
قدم پر رکھ کے سر سرور کے پھر کی عرض یا مولا  
سر فرازی کا زینب کو کیا عباس نے مجرا  
نہایت سر رازی ہے کہ فدوی کو علم بخشا

علم یہ لشکر اسلام کا تم نے دیا مجھ کو  
جہاں میں جعفر طیار کا ثانی کیا مجھ کو <sup>بند 15</sup>

مرثیہ ”سرور نے شب قتل کہا اہل حرم سے“ میں بھی اسی قسم کا مضمون ہے لیکن جناب قاسم کا ذکر  
نہیں

کاندھے سے لگا کر علم سبط پیبر  
عباس کو دیکھا تو کہا شاہ نے ہنس کر  
عباس کو ہمراہ لیے آئے جو اکبر  
لشکر کا علمدار تمہیں کرتی ہیں خواہر

تم کو علم ختم رسالت ہو مبارک  
اے بھائی یہ زینب کی عنایت ہو مبارک <sup>بند 21</sup>

زینب کے پر کہنے لگے کہتے ہو یہ کیا  
ہم تو ہیں سمجھتے تمہیں بابا سے زیادہ  
عباس ہے تم نے ہمیں آغوش میں پالا  
بالغرض اگر ہوتے یہاں آج کو بابا

میدان کی طرف پہلے قدم ہم نہ اٹھاتے

ہوتے ہوئے بابا کے علم ہم نہ اٹھاتے بند 24

اور دوسرے یہ نقل کیا کرتی ہے مادر احمد نے علی سے علم اٹھویا ہے اکثر  
تم آج زمانے میں ہو ہم صورت حیدر ہم ہوتے ہوئے آپ کے سبقت کریں کیونکر

کاندھے پہ چڑھاتے تھے بنی اس شہ دیں کو

ہے ان کی علمداری سزاوار تمہیں کو

ان بندوں میں اگرچہ نفسیاتی نکتوں کو زیادہ پیش نظر نہیں رکھا گیا لیکن اس عہد کے شرفا کی گھریلو  
زندگی کا ماحول دلگیر نے کامیابی سے پیش کیا ہے۔ مسلمان گھرانوں کی سماجی زندگی، عورتوں اور بچوں کی  
باتیں، رسم و رواج کا ذکر مرثیوں میں دلگیر نے ایسی کامیابی سے کیا ہے کہ ان کے مشاہدے کی داد دینا پڑتی  
ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اودھ کی سماجی فضا اور گھریلو زندگی سے اپنے کو کس حد تک ہم آہنگ کر  
لیا تھا۔ مردوں کی معاشرت، آداب نشست و برخاست، لباس، مشغل اور مذاق کلام وغیرہ کے اعتبار سے  
دیکھا جائے تو اس زمانے کے اودھ کی زندگی میں ہندو اور مسلمان اس قدر شیر و شکر نظر آتے ہیں کہ ان میں  
امیاز کرنا مشکل ہے لیکن دونوں قوموں کی عورتوں میں دیب میل جول نہ ہونے کی وجہ سے گھریلو فضا میں  
فرق تھا۔ ایسی حالت میں مرثیوں میں عورتوں کی گفتگو، ان کے محاورے اور انداز کلام کا مناسب استعمال کرنا  
دلگیر کے لیے قابل ستائش ہے۔ شاد عظیم آبادی لکھتے ہیں

”دوباقی مرزا دلگیر کی مجھ کو حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ اول وہ خاندانی ہندو تھے

لیکن رخصت اور بین و شہادت کے بیان میں اس الزام سے مسلمانوں کے مراسم

اور خاص محاورے اور مستورات اہل اسلام اور ان کے بچوں کی باتیں برت، بیٹے

ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔<sup>1</sup>

ماجرہ رخصت اور بین میں یہ خصوصیت نمایاں ہوتی ہے اور دلگیر نے ان حصوں پر زیادہ توجہ کی ہے کیونکہ یہی وہ مقامات ہیں جن میں جذبات نگاری سے درد و اثر بھی پیدا کیا جاسکتا ہے جسے سن کر لوگ بے چین ہو جائیں۔ اس لیے کہ مرثیہ اصل میں درد و غم کا بیان ہے اور اس کی یہ بنیادی خصوصیت اس میں بہر حال قائم رہنا چاہیے۔ مرثیہ گو جدت اور تنوع کے لیے واقعات میں نئے پہلو پیدا کرتا ہے اور مضامین اُپر او کرتا ہے۔ یہ مضامین کس حد تک وقت اور حالات کے مطابق ہیں انھیں پر اس کی کامیابی و ناکامی کا انحصار ہوتا ہے۔ حضرت علی اکبر کی رخصت کے سلسلے میں ایک مضمون یہ پیش کیا ہے کہ جناب زینب کو خیمے کے اندر یہ اطلاع ملتی ہے کہ حضرت عباس کی شہادت کے بعد حضرت علی اکبر کو میدان جنگ میں جانے کی اجازت مل گئی، چونکہ اس نتیجے کو انھوں نے بڑی محبت سے پالا تھا اور اپنے بیٹوں سے زیادہ اس سے محبت کرتی تھیں، اس لیے انھیں اس اطلاع سے بہت رنج ہوا کہ ان کی اجازت کے بغیر حضرت علی اکبر کو اجازت دے دی گئی۔ اس رنج کا رد عمل ان پر کس طرح ہوتا ہے:

زینب نے کہا چاہتی تھی میں اسے جی سے      کیا خاک اب امید کٹی ہوئے کسی سے  
تھی مجھ کو توقع نہ یہ ہم شکل بنی سے      یہ بھی نہ خیال آیا کہ پوچھو تو پھر بھی سے

کہنا کبھی اکبر کا نہیں آلا تھا میں نے  
کیوں بھابھی اسی دن کے لیے پالا تھا میں نے

یہ صاف عیاں تھا نہیں جینے کا یہ دلیر      اتنا تو شہر تشنہ سے کہتا علی اکبر  
دلوا دو رضا مجھ کو پھر بھی اماں سے مل کر      میں بھی اسے جانے کے لیے کہتی مقرر

اب سمجھی کہ کچھ حق نہیں ہوتا ہے پھر بھی کا  
پالے نہ جہاں میں کوئی فرزند کسی کا

دوبند اور اسی انداز کے ہیں۔ پھر حضرت علی اکبر اگر ان کی غلط فہمی دور کرتے ہیں اور انھیں منالیتے ہیں۔ اس کے بعد اجازت دے کر رخصت ہوتے ہیں۔ اس وقت جناب زینب کی حالت اس طرح بیان کی ہے

بھین سے یہ عادت تھی تمہاری مرے دلبر جب گھر سے نکلتے تھے تو تم پانی کو لی کر  
دیر آنے کا اندیشہ جو رکھتی تھی میں مضطر کچھ تم کو کھلا دیتی تھی میں اے علی اکبر

واقف تھی تری خوشے جو اے شکر میں لب میں

رکھ چھوڑتی تھی رات کو دو چار رطب میں

صدقے گئی آج آخری سواری ہے پیارے آنے کے نہیں اب جو مرے گھر سے سدھارے  
قطرہ نہیں یاں پانی کا اے پیاس کے مارے کچھ گھر میں نہیں اس گھڑی کھانے کو تمہارے

صدے کو نہایت بھی ہیبت ہے پیارے

عادت کے خلاف اس گھڑی ہر بات ہے پیارے

حضرت علی اکبر کو جب اندیشہ ہوتا ہے کہ پھوپھی فطر محبت میں انھیں روک نہ لیں تو وہ بھی طنز و  
شکایت سے روٹھنے کا انداز دکھاتے ہیں

اب تک تو سمجھتا تھا بھی اکبر مضطر بیٹوں سے ہے الفت مری زینب کو فزوں پر  
اس وقت یقین یہ ہوا ہے مرے دل پر ہو سکا بھتیجا نہیں بیٹے کے برابر

دو بیٹے مرخص ہوئے رو کا نہ کسی کو

اکبر ہی کی عزت کا نہ دھیان آیا پھوپھی کو

جناب قاسم کی رخصت میں ان کی والدہ دوسرے قسم کے جذبات کا اظہار کرتی ہیں۔ بیٹے کی محبت  
انھیں بہت ہے لیکن جب امام حسین اور ان کے اصول پر جاں نثاری کا وقت آیا ہے تو وہ اپنی عزیز ترین شے  
بھی راہ خدا میں نچھاور کرنے پر تیار ہیں۔ یہ تو اہمیت اور حوصلہ کا اظہار ہے لیکن فطرت کا تقاضا دوسرا ہے ان  
دونوں کو دلگیر نے پیش کیا ہے

ماں نے کہا قاسم سے میں تابع ہوں تمہاری آئے ہو جو ہم پاس تو آنکھوں پہ ہماری  
مگر جانے کا ہے قصد یہ اماں گئی واری میں آپ تمہارے لیے بے اکوں سواری



کام آئے جو شے کے تو کروں نذر میں سر تک  
تھامے ہوئے فزاک کو پہنچاؤں گی در تک

بیٹے کو جو مادر نے یہ تقریر سنائی کہنے کو کہا منہ سے مگر چھاتی بھر آئی  
ہر چند بہت ضبط کیا بات بیانی غش کھ کے گرمی خاک پہ جب تاب نہ لائی

قاسم بھی یہ حسرت سوئے مادر نگراں تھے  
لب پر تھا دم سرد مژہ اشک نشاں تھے

پھر کہنے لگا ماں سے جو فرماؤ نہ جاؤں مرضی نہ ہو تو پاؤں نہ آگے بڑھاؤں  
ماں کہنے لگی حال دل اب خاک سنوں تب رد کوں تمہیں شلا سے جب ہاتھ اٹھاؤں  
کو داغ تمہارا بھی گوارا نہیں مجھ کو  
شبیر سے لیکن کوئی پیارا نہیں مجھ کو

جناب قاسم ہی کی رخصت کا ایک اور منظر دلہن سے رخصت ہے۔ مشرقی شرم و حجاب، محبت کا اتھنا،  
عمر بھر کے لیے جدا ہونے کا خیال سب مل جل کر بیت میں کس خوبی سے ظاہر ہوئے ہیں۔

سہ اس اور بہو میں ہوتی تھی یہ گفتگو ابھی مسند سے بیاہ کی جو اٹھے قاسم جری  
مادے حیا کے بات تو اس نے نہ کی کوئی حسرت سے پھر دلہن کی طرف اک نگاہ کی

دونوں دونوں میں باتوں کے ارمان رہ گئے  
دونوں نے سر جھکا لیا اور اشک بہہ گئے

رخصت کا دوسرا پہلو ان مرثیوں میں ہے جن میں امام حسین کے مدینہ سے سفر کا حال لکھا گیا ہے۔ ان  
کی ایک صاحبزادی فاطمہ صغرا ساتھ نہیں جا رہی تھیں۔ اس لیے سب لوگ ان سے رخصت ہوتے ہیں۔  
ہجریہ رواں زاد خاندان میں فاطمہ صغرا کے صدمے، مدینہ میں رہ کر پھڑے ہوئے اعزاکِ یاد و لگیر کے بہت  
سے مرثیوں کا موضوع ہے رخصت کے یہ منظر میدانِ کربلا کی رخصت سے اس لیے الگ ہیں کہ اس

وقت عالم العیب کے علاوہ اور کسی کو یہ نہیں معلوم ہے کہ رخصت ہونے والے مسافر اب پٹ کر نہیں آئیں گے۔ ان مناظر میں عام سماجی زندگی کی تصویریں ہیں جب خاندان کے کچھ افراد دور دراز سفر پر روانہ ہوتے ہیں، پیچھے چھوٹے والی لڑکی ساتھ چلنے کے لیے اصرار کرتی ہے، طرح طرح کی سلیبس نکالتی ہے اور جب اس کی ساتھ چلنے کی آرزو پوری نہیں ہوتی تو بزرگوں کے حکم کے آگے دل مسوس کر رہ جاتی ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا دلگیر نے رخصت کے مضامین پر خاص توجہ کی ہے اور اس میں نئے نئے پہلو نکالے ہیں۔ شب عاشور جناب قاسم کی شادی کے سلسلے میں جناب کبرا کی رخصتی کا منظر اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ اپنے عہد میں لڑکیوں کی رخصتی کی تصویر ہو گئی ہے اور اسے ایک معاشرتی نظم کی حیثیت سے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ بحر کے تنوع نے بھی اس مرثیہ میں نیا پن پیدا کیا ہے

آیا جو کبرا کے ہے رخصت کا وقت      خیمے میں سب کے ہوا رقت کا وقت  
سچ ہے برا ہوتا ہے فرقت کا وقت      بانو یہ گویا تھا مصیبت کا وقت

کہتی تھی درپیش جدائی ہوئی  
آج مری بیٹی پرانی ہوئی

بولی یہ کبرا سے کہ اے گل عذار      آنکھ نہیں ہوتی مری تجھ سے چار  
تجھ کو دیا میں نے نہ کچھ زہہدار      بچی میں تجھ سے ہوں بہت شرمسار

کب جو نہ غم جیتی جو پہنچوں گی میں  
چل کے وطن حق ترا سب دوں گی میں

بیٹی مری بات یہ تم مانو      ساس کا جو حق ہے سو پہنچو  
مجھ سے بھی الفت میں فزوں جانو      ہٹ نہ کوئی دل میں کبھی ٹھانو

چو تھی میں، چالے میں، رسومات میں  
بول نہ تم اٹھیو کسی بات میں

میرے تو دل میں تھی بڑی یہ انگ بیٹی تجھے دوس گئی جڑاؤ پٹنگ  
ہائے زمانے کا ہوا ایسا رنگ رو گئی بس دل ہی میں دل کی رنگ

بیاہ ترا ایسے مکاں پر ہوا  
ہائے جہاں کچھ نہ میسر ہوا

دے کوئی ناداری کا طعنہ اگر کڑھو نہ تم اے مری نورِ نظر  
بیٹی سلامت رہے تیرا پدر دیوے گا دنیا کا تجھے مال و زر

بیاہ کے گو چاؤ کی باتیں گئیں  
دینے کے دن گزرے کہ راتیں گئیں!

بیٹی بہت ہوتے ہیں ہر طعنہ زن منہ پہ تمہارے کہیں گے یہ سخن  
بٹیوں بہوؤں کا نہیں یہ چلن کچھ تو دنوں بند رکھو تم دہن

چپ رہو سرال ابھی آئی ہو  
یکے سے کیا ایسا لدا لائی ہو

ماں کی نصیحت کے بعد تمام اعزاسے باری باری رخصت کا بیان ہے جس میں معاشرتی نفا کی بڑی اچھی  
تصویر کشی کی گئی ہے اور گھریلو زندگی کا یہ منظر اچھے اشادوں کے ساتھ کیا گیا ہے۔ مثال کے لیے علی اصغر  
سے رخصت کا بند دیکھئے

گود میں اصغر کو جو ماں نے دیا کبرا نے یہ چھاتی لگا کر کہا  
تم جیو پردان چڑھائے خدا دور میں جاتی نہیں اے دلربا

گھٹنیوں داں کھلیتے آجائیو  
اپنی برس کاٹھ میں یوائیو

غرض 43 بند کے اس مرثیہ میں 39 بندوں میں رخصتی کا بیان ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دلگیر نے یہ مرثیہ بھی اسی ذکر کے لیے لکھا ہے۔

”جب خالی گھوڑا خیرہ میں آیا نام کا“ میں جناب شہر بانو کی رخصت افراد خاندان سے بیان کی ہے۔ خصوصاً چھوٹی بچی سیکنہ کی گفتگو اور ان کا اسے سمجھانا ایسے درد بھرے انداز سے لکھ کر دیا ہے اور چاہتا ہے نفسیاتی اشارے کیسے ہیں کہ ان کی مہارت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ رخصت کے مضامین دلگیر کے مرثیوں کا اہم ترین جز ہیں اور ان کی مقبولیت کا انحصار بڑی حد تک انہیں مضامین کے تنوع پر ہے۔ جناب سیکنہ گزرا کر ماں کے ساتھ جانا چاہتی ہیں:

بیدل کبھی چلی نہیں گو میں جگر نکار      پر اماں میرے پاؤں دکھیں گے نہ رہا رہا  
گر چھوٹے چھوٹے پاؤں پہ آجائے تم کو بیار      تم پیچھے اپنے گھوڑے پہ کر لے بیو سوار

پہلے نہ اپنے پاس بٹھا لیجیو مجھے  
جب تھک کے گر پڑوں تو چڑھا لیجیو مجھے

گر پوچھے تم سے راہ میں کوئی بندہ خدا      یہ کون پیچھے بیٹھی ہے آفت کی جلا  
تم کہو یہ کینز ہے مجھ پر بہت فدا      رستے میں تھک گئی ہے سو پیچھے بٹھالیا

بھینچن سے مرے پاس یہ میری کینز ہے  
بیٹی کی طرح پالا ہے اس سے عزیز ہے

جناب شہر بانو کے جواب کے آخری چار بند یہ ہیں۔

تم سے جدا ہوئی تھی میں ہر گز نہ اب تلک      پر کیا کروں کہ ڈال چکا تفرقہ تلک  
ہر لکھ اپنی خون سے بھرنا نہ تم پلک      ننھا سی جی گنواؤ مت تم بلک بلک

ہاتھوں سے گنچ مبر کہیں کھو نہ دیجیو  
گر سخت بات کوئی کہے رو نہ دیجیو

کوئی کہے جیم تو مت مانو برا      ختا نہیں ہے وہ جو ہو تقدیر میں لکھا  
پانی اگر ہے کوئی تم کو دکھا دکھا      اس سمت التفات نہ تم کبھیو ذرا

نام و نسب ہر ایک کو بتلا نہ دیجیو  
کچھ دے کوئی تو ہاتھوں کو پھیلا نہ دیجیو

اعدا کو کھانا کھاتے جو تم دیکھو کبھی      تو منہ کو پھیر لیجیو اے میری لاڈلی  
گر مقتضائے سن سے نہ مانے تمہارا جی      تو دل میں یاد کیجیو حالت حسین کی

ہر چند عمر چھوٹی ہے اور بھوک پیاسی ہو  
پر دل میں یہ تو سوچو کہ کس کی نواہی ہو

گر کوئی چیز دیکھنا اے دختر حزیں      تو تم مچل نہ جائو مٹنے کی وہ نہیں  
لے دے گا تم کو کون کہاں ہیں امام دیں      بن باپ ماں کی بیٹیاں کرتیں ہیں ہٹ کہیں

اس دم ہلاک کیجیو نہ تم بیاری آپ کو  
دورو کے مت پکاریو تم اپنے باپ کو

امام کا مدینہ سے سفر، اسیری اہل بیت، زندانِ شام، جناب صغرا کا خط بھیجنا، اہل حرم کی مدینہ کو  
واپسی، شہادت جناب مسلم و حضرت علی و امام حسن و عبد اللہ ابن عقیف وغیرہ کے مرثیوں کی ساخت ہی  
دوسری ہوتی ہے۔ ان میں بھی دلگیر نے واقعہ نگاری اور بین کے اچھے پہلو پیدا کیے ہیں۔ سب کی مثالیں دینا  
طوالت سے خالی نہیں۔

سرپا کا بیان دلگیر کے بہت سے مرثیوں میں ہے کسی میں کم کسی میں زیادہ۔ بعض مرثیوں میں بڑے  
اہتمام سے اعضائے جسمانی کا ذکر ہے اور اس میں شاعرانہ موسکافیاں کی گئی ہیں۔ مرثیہ ”خیرہ میں گئے شاہ جو  
عاشورے کی شب کو“ میں حضرت عباس کا سرپا اٹھارہ بندوں میں بیان کیا ہے جن میں سے صرف دو یہاں  
لکھے جاتے ہیں:



وصف دہن تنگ میں منہ میرا ہوا بند شیرینی میں ہوا اس کے برابر نہ کبھی قند  
گو غنچہ فردوس بھی دلچسپ ہے ہر چند ہاتھ آیا ہے پر اس کے کہیں ویسا شکر خند

سب دانت سفید اس کے تھے اور سرخ دہن تھا

وہ حقہ یاقوت پر از دتر عدن تھا

سب اہل زبان و صغر زباں میں ہوئے گوشتے جز خوف حق اک بات نہ نکلی کبھی اس سے  
پر کیا کہوں کیا حال تھا بے آبی کے مارے مچھلی کی طرح کانٹے تمام اس پہ پڑے تھے

اس پیاس میں بھی جلدی تھی تکبیر زباں پر

شکوے کی نہ آئی کبھی تقریر زباں پر

جنگ کے مضامین دلگیر کے یہاں اپنے معاصرین سے کمزور ہیں لیکن اردو مرثیہ اس عہد میں جس  
منزل پر پہنچ چکا تھا اس پر یہ پہلو کوئی مرثیہ گو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا چنانچہ ان کے مرثیوں میں بھی کثرت  
سے مختلف مجاہدوں کی لڑائیوں کا بیان ہے۔ جنگ مغلوبہ کا ذکر بھی ہے اور دو حریفوں کی معرکہ آرائی بھی۔  
ایسے بیانات میں طرفین کے وار، داؤ پیچ اور چوٹوں کا بیان تفصیل سے تو نہیں لیکن لڑائی کا بہت کچھ اندازہ  
ہو جاتا ہے۔ حضرت عباس کی جنگ ایک جگہ اس طرح بیان کی ہے

یہ سن کے سب اک بار ہوئے حملہ در اس پر اور چنے لگے نیزہ و تیج و تر اس پر  
گودار لگاتے تھے وہ سب اہل شر اس پر پر زخم نہ ہوتا تھا کوئی کارگر اس پر

تھا صدھ شہر اور اثر ناو علی کا

ہر آن و عینہ تھا اور ناو علی کا بند 45

میدان میں کھڑے تھے جو کندیں لیے کفار دہشت سے ہیں وہ آپ ہی بھندوں میں گرفتار  
بے ہوش سے ہیں ہاتھوں میں الٹی لیے تلوار فرق اس کو ہمیں پہلے اور قبضے میں زہار

جھوٹا جو کبھی زور سے آتا تھا ہوا کا  
گر پڑتے تھے وہ کر کے گم تیر قضا کا بند 51

لڑتا تھا جو وہ بازوے ابن شہ لولاک اپنی تھی زمیں اور لرزتے تھے سب افلاک  
کس درجہ سبک گام تھا وہ تو سن چلاک کاوے پہ گما تھا پہ نہ لڑتی تھی زرا خاک  
تکوار بھی ایسی کہ نہ رکتی تھی کہیں پر  
ہر بار ٹھہرتی تھی سر گد زمیں پر بند 53

کی پہلے ہی حملے میں ہزاروں کی صفائی یہ غل تھا کہ عباس نے کی فتح لڑائی  
سب آگنی اس شیر کے قبضے میں ترائی دریا کی طرف راہ علمدار نے پائی  
کچھ ڈوب گیا حاکم خود کام کا لشکر  
فرعون کا لشکر ہوا وہ شام کا لشکر بند 54

ایک اور مرثیہ میں جناب علی اکبر کی ایک پہوان سے دست بدست لڑائی دکھائی ہے۔ اس کے بعد  
آپ کا پورے لشکر پر حملہ بیان کیا ہے۔

تقریر یہ کرتا تھا ابھی شاہ کا دلدار چو کا نہ فن مکر سے وہ ظالم مکار  
باتوں میں لگا کر اسے ظالم نے کیا دار آواز امیر دو جہاں آئی کہ ہشیار

تکوار تب اپنی علی اکبر نے سپر کی  
دو ٹکڑے تھی تکوار تب اس بانی شر کی بند 124

یہ کہہ کے دھنسا فوج میں وہ تیغ پکڑ کر چاہا کہ دکھا دیجئے تکوار کے جوہر  
مانند قضا یہ گیا جس شخص کے سر پر سیدھا ہی جہنم کو سدھارا وہ بد اختر

سشدر ملک الموت تھے حیران قضا تھی  
تعریف ملک کرتے تھے اور شیر خدا بھی بند 128

گھوڑے اور تلوار کی تعریف بھی جنگ ہی کے بیان کا جز ہے۔ مرثیہ میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف الگ الگ لکھنے کا قاعدہ آغاز اسی دور کی چیز ہے۔ اسی مرثیہ سے تلوار کی تعریف کے دو بند لکھے جاتے ہیں

کہ صدر پہ کہ شانوں پہ کہ فرق لعینوں پہ      کہ چرخ پہ کہ کوہ پہ اور گاہ زمیں پہ  
اسوار پہ تھی گاہ گئے گھوڑے کی زین پہ      تھمتی تھی کسی جا پہ نہ رکتی تھی کہیں پہ

گر برق تھی گر شعلہ تھی اور گاہ ہوا تھی

بند 130

بند آنکھ ہوئی جاتی تھی ہر بار قضا تھی

ہنگام دغا تیغ بھی بڑھ جاتی تھی سو گام      تھا اس کا لقب قاتل ہر دشمن اسلام  
تھا قدرت اللہ کا تلوار ہوا نام      ہنگام یورش گاہ الف تھی وہ کبھی ام

وحدت پہ مقرر حق کی وہ تیغ دوزبان تھی

بند 132

اور دیدہ جوہر سے سوئے حق نگران تھی

گھوڑے کی تعریف کا صرف ایک مقام پیش کیا جاتا ہے

اس غازی کے گھوڑا تھا یہ راں وہ پری ویش      جوں گیسوے مشکیں دم وہاں اس کے تھے دل کش  
شکل ایسی کہ گر حور اُسے دیکھے تو ہو غش      تھا خرمن اعدا کے لیے شعلہ آتش

ہمراہ ہوا کیا ہو جو سرعت پہ وہ آجائے

ساتھ اس کے تصور میں فلک سے نہ اڑا جائے

دونوں بیانات میں مبالغہ کا زور ہے۔ واقعی گھوڑے کی تصویر پیش کرنے کے بجائے خیالی شکل پیش کی

گئی ہے جو قصیدے میں فارسی اور اردو کے شعرا پیش کرتے آئے ہیں۔

میدان جنگ کی صف بندی اور تیاری بھی رزمیہ مضامین کا ایک پہلو ہیں جنہیں دلیکیر نے ملحوظ رکھا ہے

تاکہ جنگ کے بیانات کی مناسب فضا تیار ہو سکے۔ "پہنپئی خبر لشکر ظالم میں کسی نے" میں عمر سعد کی

مستعدی اور نگرانی کی تصویر اس طرح پیش کی ہے:

تاکید تھی سب سنگ کو تلواریں چٹا دو      ترکش کے وہاں کھول دو تیروں کو کھما دو  
بگ بھٹ رہے ہاں پاؤں رکابوں میں نہ ڈالو      ہاں غازیو ڈھالوں سے بدن اپنے چھپا لو

شمشیر علمدار کی شمشیر قضا ہے

جو تیر ہے اس غازی کا وہ تیر قضا ہے بند 27

ہر مورچے پر پھر نے لگا ظالم مکار      سب سے بھی کہتا تھا کہ آتا ہے علمدار  
جوڑے ہوئے تم تیر کماں میں رہو ہشیار      بے پوجھے سرے اس پہ کرد تیروں کی بوچھاڑ

شمشیر سے لڑنے دو نہ اس حق کے ولی کو

تکوار پکڑنے دو نہ عباس علی کو بند 28

دریا کے کنارے عمر سعد خود آیا      جس غول کو دیکھا مرددا سے پٹیا  
کیں خنٹیں اور ٹھوڑیوں میں ہاتھ لگایا      جو جو متفرق تھے پرا ان کا جمایا

سب کانپتے تھے خوف سے عباس علی کے

تھے ہوش نہ قائم مع سردار کسی کے بند 35

ٹھوڑی میں ہاتھ لگا کر راضی کرنا، خوشامد کا وہ طریقہ ہے جو شرفا کا شعار نہیں۔ امیر سپاہ کا سپاہیوں اور سرداروں کی اس طرح خوشامد کرنا ایک طرف عمر سعد کی گھبراہٹ کی طرف اشارہ کرتا ہے جو اپنی فوج کا قدم جمائے رکھنے کے لیے اس وقت ہر ممکن ذریعہ اختیار کرنے پر تیار ہے دوسری طرف خود سردار فوج کی ترتیب اور معیار تہذیب کا نماز ہے جسے وقت پڑنے پر وہی طریقہ یاد آیا جو نچے طبقے میں رائج ہے اور جس سے اس کی طبیعت کا اوچھاپن ظاہر ہوتا ہے لیکن فوج مخالف کی یہ تصویر کچھ زیادہ مناسب نہیں۔ مخالف کو بزدل اور پوچ دکھانے سے سپاہ حسینی کی شجاعت میں وہ اثر نہیں پیدا ہو سکتا جو ایک اچھے مرثیہ گو کا مقصود ہے رزم کے مضامین کا شکوہ ایسے بیانات سے مجروح ہوتا ہے۔

دلگیر کے کلام میں ایسے اشارے موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ مرثیہ گو یوں کی عام روش

سے ہٹ کر مرثیہ میں جدت کے پہلو تلاش کرتے رہتے تھے اور تازگی مضمون کو ضروری سمجھتے تھے۔ اس جدت کی دو صورتیں نظر آتی ہیں، ایک تو مناسب موقع واقعہ کا ایراد کرنا، دوسری کتابوں میں لکھی ہوئی روایتوں میں سے کچھ کا منتخب کر کے بیان کرنا تاکہ واقعات کے نئے پہلو سامنے آئیں۔ آخر الذکر صورت میں لوگوں کے اعتراض سے بچنے کے لیے ان کو اس کی بھی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ جہاں موقع ملے اس کا ذکر کریں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

دلیلیت نے حدیث سے ہے مرثیہ کہا ہاں بین میں تو دخل طبیعت ہے چاہا  
راوی کا نام آیا نہ اس میں کتاب کا خالی سند سے پر نہیں یہ نظم مطلقاً

آگاہ راہرو ہے ہر اک اس طریق کا  
اس جا پہ اتفاق ہوا ہر فرق کا

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

سند سے سچ ہے کہ خالی مرا کلام نہیں خدا نخواستہ راوی پہ اتہام نہیں  
ایک اور جگہ لکھا ہے:

یہ بے سند احوال نہیں میں نے لکھا ہے دلگیری حقیقت میں یہ انداز نیا ہے  
شیریں کے حال کے ایک مرثیہ میں لکھتے ہیں:

شریں کے حال میں مرے گو مرے ہیں دو احباب نے کہا کہ پھر اس حال کو کہو  
ہر چند عرض کی نہ یہ تکلیف مجھ کو دو دوبار کوئی سنتا نہیں ایک بات کو

سب نے کہا کہ حکم ہمارا نہ رد کرد  
حال کہن میں بندش نہ ہو یہ کہہ کرد



دِلیکٹر کا کلام پڑھنے کے بعد اس نے اندازِ بندش نو کی حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ انھوں نے حدیث، مجالس اور شہادت کی کتابوں سے روایتیں اور واقعات لے کر مرثیہ کے موضوعات کو وسعت دی اور ان میں تنوع پیدا کیا، واقعات کو مختلف پہلوؤں سے بیان کیا اور ایسے جذباتی اور واقعاتی مقامات بھی پیش کیے جن کا ایسے حالات میں واقع ہونے کا امکان ہو سکتا تھا۔ ان میں جا بجا افراط و تفریط کی صورت بھی پیدا ہو گئی ہے جو ایک محدود موضوع میں نئے پہلو نکالنے کی کوشش میں ہو جایا کرتی ہے۔

دِلیکٹر نے مرثیہ میں رسول کے گھرانے کو اپنے عہد کے شرفا کے ایک مشترکہ خاندان کی صورت میں پیش کیا اور مرثیہ کے کرداروں کو گھریلو پس منظر میں اس طرح سامنے لائے کہ ان کی سماجی زندگی، رشتہ داری، بددوری، وفاداری، محبت، ادب و لحاظ، مردوں، عورتوں اور بچوں کی گفتگو، معتقدات، رسوم اور خیالات کے ساتھ بھر کر سامنے آتی ہے اور مرثیہ صرف اظہارِ غم کی چیز نہیں رہتا بلکہ ایسی نظم بن جاتا ہے جو کرداروں کی نفسیات، ان کے رد عمل اور احساسات پیش کر کے انسانی زندگی کا عکس بن گئی ہے۔ شہدائے کربلا کے حال کے مراثی میں دِلیکٹر کی زیادہ توجہ خیامِ حسنی کے اندر کی زندگی کی طرف رہتی ہے۔ رخصت کے تفصیلی مناظر کے علاوہ مرثیہ کی تمہید اور ماجرہ کے اس پہلو کو انھوں نے ترقی دی جس میں جنگ شروع ہونے سے پہلے کے حالات بیان کیے جاتے ہیں۔ مدینہ سے رخصت، میدانِ کربلا میں درد و اسیری الٹا بیت، زندانِ شام اور مدینہ کو واپسی کے جو مریخے ہیں ان میں بھی یہی پہلو نمایاں ہے۔

## خاتمہ

اردو مرثیہ کے دورِ تعمیر میں متعدد مرثیہ گوہیں جنہوں نے اپنی صلاحیت اور رجحان کے مطابق اس صنف کی خدمت کی لکھنؤ سے باہر کے شعرا جیسے ظہور علی راسخ، حفیظ کوچھوڑ بھی دیا جائے تو لکھنؤ ہی میں میر حسن کے تین بیٹے خلق، خلیق اور مخلوق اور سید مرزا انس مرثیہ گوئی میں شرکت رکھتے تھے۔ ہم نے ان میں سے صرف چار بڑوں فصیح، خلیق و لکیر اور ضمیر کو لیا ہے جنہوں نے اس دور میں مرثیہ کی نمایاں خدمت کی اور الگ الگ پہلوؤں سے اس کی تعمیر میں مدد کی۔ موجودہ جائزے کی حدوں کے پیش نظر اس دور کے دوسرے مرثیہ گوؤں کا کیا ذکر ہم ان چاروں کے خدمات پر بھی سیر حاصل تبصرہ نہیں کر سکے اور نہ ان کی شاعری کے تمام پہلوؤں کی نشان دہی کر سکے ہیں۔ اس دور میں اردو مرثیہ نے جو کچھ حاصل کیا اس میں چھوٹے بڑے تمام مرثیہ گوؤں کی محنت اور جگر کا دی شامل ہے جسے مجموعی طور پر بیان کیا جاتا ہے۔

دورِ تعمیر کی سب سے بڑی خصوصیت مرثیہ کا وہ ڈھانچہ ہے جو اس دور میں مقرر ہوا۔ اس ضمن میں تفصیلی بحث ہم نے دوسری جگہ کی ہے اس لیے یہاں صرف یہ کہنا کافی ہے کہ لکھنؤ کے ادبی مذاہن اور عزاداری میں استہاک نے مرثیہ کو وسعت کی طرف مائل کیا۔ تحت اللفظ خوانی کے رواج نے لمبے مرثیوں کے لیے راستہ نکالا۔ واقعات تفصیل سے ادا ہونے لگے۔ سامعین کے مذاہن سخن کے اعتبار سے ادبی محاسن اور شعرا نے نزاکتیں پیدا کی جانے لگیں۔ قصیدہ کا شکوہ اور مضمون سفری آئی، مناظر اور واقعات کے بیان میں تسلسل کے ساتھ ایک اندرونی ربط اور گہرائی پیدا ہوئی، جذبات نگاری کی طرف توجہ ہوئی اور رخصت و شہادت میں نفسیاتی ردِ عمل پیش کیے جانے لگے۔ 'ماجر' کے حصہ میں امیدوں اور حوصلوں کی کشمکش دلچسپ انداز سے پیش کی گئی اور سماجی زندگی کے بہت سے پہلو دکھائے گئے جن میں اس عہد کے شرفا کی اخلاقی اور معاشرتی قدریں اجاگر ہوئیں۔ جنگ کے مناظر کی تفصیل نے مرثیہ کی اہمیت میں بڑا فرق پیدا کر دیا اور اس

میں ایسے عناصر داخل کیے جنہوں نے اردو شاعری کے لیے نیا میدان پیش کیا۔

ان عناصر کی ترتیب مختلف مرثیہ گوئیوں کے یہاں غیر معین رہی اور سختی سے ان کے ہر جز کی پابندی کبھی نہیں کی گئی لیکن مجموعی حیثیت سے ان مرثیوں پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کے آخر تک مرثیہ کے لیے جو ڈھانچہ معین ہو گیا اس کے اجزایہ تھے:

(1) چہرہ (2) ماجرا (3) سراپا (4) رخصت (5) آمد

(6) رجز (7) جنگ (8) شہادت (9) مین

مرثیہ کے ان اجزا کا تعین ایک دن میں نہیں ہوا اور نہ یہ کسی ایک فرد کا کارنامہ ہے اس ڈھانچے کی تشکیل ارتقائی طور پر ہوئی ہے۔

اس عہد کے مرثیوں کی عام شکل سدس ہے اور سبائی کے لحاظ سے لگ بھگ دو پونے دو سو بند کے مرثیے بھی لکھے گئے۔ بیت میں ردیف کا اہتمام نظر رکھا جانے لگا۔ اس کے علاوہ بحر و کے استعمال میں بہت تجربے کیے گئے۔ مثلاً فصیح کے چند مرثیوں کے مطالعے دیکھنے سے اس تنوع کا اندازہ ہوتا ہے جو مختلف بحروں میں طبع آزمائی کا نتیجہ ہے۔

سبیر کا پیارا نواسہ حسین

پیاس سے اصغر جو بکٹنے لگا

فاطمہ صفر باب کے غم رورو جل تھل بھرتی ہے

راحت جانا فاطمہ پیاس سے بے قرار ہے

جب مشک بھر کر نہر سے عباس غازی کھرچے

قل رن میں کیا امیروں کو

محرم آیا ہے اے مجبور سول روتے ہیں کربلا میں

خیسے زنگاری جو ریتی پر کھڑے ہونے لگے

تشنہ کالی سے شجاعان عرب تک ہوئے

مرثیہ کو واقعات کربلا کے تاثراتی بیان کی منزل سے نکال کر اسے ادبی اہمیت دینے کی کوشش کا آغاز تو

پہلے ہی ہو چکا تھا لیکن اس کا مقصد غم ناک پہلوؤں کو ابھار کر لوگوں کو متاثر کرنا باقی تھا۔ اس دور میں اگرچہ یہ مقصد بھی باقی رہا لیکن صرف یہی مقصد نہ رہ گیا بلکہ مرثیہ کو ایک ایسی وسیع اور معیاری صنف بنانے کی کوشش کی گئی جس میں صبح کے سہانے منظر کا بھی ذکر ہے اور رفقائے امام کے فریضہ صبح کے ادا کرنے کی بھی تصویر ہے۔ حق اور سچائی کے لیے سرفروشی کی تمنا بھی ہے اور اللہ کے احکام پر راضی بہ رضا ہونے کی بھی تلقین ہے۔ ان میں یہ آہنی صبر و ضبط بھی ہے کہ اپنے گود کے پالوں کو میدان میں جا کر سرکٹانے کی اجازت دے دیں اور انسانی دل کی یہ دھڑکن بھی کہ جب اپنے جگر کے ٹکڑوں کو زمین پر پارہ پارہ دیکھیں تو آدنا کر کے لگیں۔

اس دور میں مرثیہ کی ہیئت ہی معین نہیں ہوئی بلکہ اندرونی ساخت کی بھی تنظیم ہوئی جو ایک تخلیق کو فنی بلندی دیتی ہے۔ اس ساخت کے اہم جز ابتداء واقعات، مطلع اور خاتمہ ہیں۔ اگرچہ بیشتر مرثیے واقعات کر بلا میں سے کسی ایک جز کو موضوع بناتے ہیں لیکن اس جز کو ایک سام اکائی کی حیثیت سے نظم کیا جاتا ہے۔ مثلاً حضرت عباس کا مرثیہ ہے تو ان کی شجاعت اور شخصیت کے کچھ پہلوؤں کا ذکر ابتدا میں ہو گا جیسے ن کا علم پانا، پھر جناب سیکھنے کی پیاس بجھانے کے لیے میدان میں جانا اور شہید ہونا۔ میدان میں پہنچ کر سرپا، رجز، جنگ، دریا پر قبضہ، مشک کا بھرنا، خود پانی نہ پینا، گھوڑے کا بھی پانی پینے سے انکار کر دینا، دریا سے نکل کر جنگ کرنا، بازوؤں کا شہید ہونا، مشک کا چھدنا وغیرہ گویا یہ ایک مرثیہ صرف حضرت عباس کو موضوع بنا کر ان کی فتح اور عروج سے سامعین کو خوش کرنا، ان کی بہادری اور جنگ سے دلوں میں دلوے پیدا کرنا، لہریں لیتے ہوئے دریا کی سیرابی اور اہل حرم کی پیاس کی یاد کی کشمکش دکھانا، خیر شہادت اور عین کی منزل تک پہنچنا ہے۔ اپنے ہیرہ کے آغاز و انجام سے مرثیہ گویا اپنے مرثیہ کو مکمل کرتا ہے اور آخر میں سامعین کو ایک تکمیل کا احساس دلاتا ہے۔ اس اندرونی ساخت کا اس دور میں مکمل ہونا مرثیہ کے مستقبل کے لیے سب سے اہم قرار پایا اور اسی نے آنے والوں کے لیے راستہ کھول دیا۔ اگر استعارے کی زبان استعمال کی جائے تو یوں کہا جاسکتا ہے کہ پہلے لوگوں نے جنگ کاٹ کر زمین ہموار کی، پھر کچھ بھونپڑیاں ڈال دی گئیں اور آبادی کی شکل رونما ہوئی۔ باغ بھی لگائے، کھیت بھی جوئے بوئے، تالاب اور کنوئیں بنے، آبادی بڑی اور اس کی ضرورتیں بڑھیں تو بہت سی بھونپڑیاں مکانات میں تبدیل ہو گئیں۔ بہت سی اضافہ ہو گئیں۔ اس سب کی سیٹ ایک

غیر نظم آبادی کی سی تھی جہاں ضرورت کے اعتبار سے مکانات بڑھتے جاتے ہیں۔ لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ کچھ ہوش مند اپنی دور رس نگاہوں سے اس آبادی کو ایک بڑے شہر میں تبدیل ہوتا ہوا دیکھ لیتے ہیں اس لیے آئندہ کی ضرورتوں کا احساس کر کے وہ سڑکوں اور نالیوں کا باقاعدہ انتظام کرتے ہیں۔ مگلی کوچے ہوں یا شاہراہیں کسی اصول کے ماتحت تشکیل پاتے ہیں، رہائشی قطعات کی نشان دہی کی جاتی ہے جن میں لوگ بنیادیں کھود کر عمارتوں کا آغاز کر دیتے ہیں۔ یہ منصوبہ تیار ہو کر سامنے آ جاتا ہے تو ایک بڑے شہر کی منظم زندگی کا نقشہ نظر آتا ہے۔ بعد کے آنے والوں کے لیے عمارتوں کو اونچا کرنا، کمروں اور ہال کا اضافہ کرنا، ضرورت کے اعتبار سے کہیں پائیں باغ اور کہیں پارک سجانا رہتا ہے۔ اس دور میں منصوبہ تیار ہو کر سامنے آ گیا، اس کی نوعیت اور حدیں بڑی حد تک مقرر ہو گئیں، اب یہ آنے والوں پر تھا کہ وہ اس آبادی کو کیسا بلند، کیسا دلکش اور کیسا منظم بناتے ہیں۔



چوتھا باب

دورِ عروج

گزشتہ ابواب کے تاریخی پس منظر کے مطالعہ سے واضح ہو گا کہ بارہویں صدی ہجری میں لکھنؤ میں خصوصاً اور دوسری جگہوں پر عموماً عزاداری کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ بے فکری، دولت کی فراوانی، ذوق نمائش و نمود نے مذہبی عقیدت کو ساتھ لے کر عزاداری کے رسوم میں اپنے اظہار کا ذریعہ نکالا۔ لوگوں کی ضعیف الاعتقادی نے ان رسوم میں اپنے دینی جذبے کے اظہار کی مختلف صورتیں وضع کر دیں۔ ان کی قوت اختراع نے اس میں نئے پہلو پیدا کرنا شروع کیے۔ امام باڑوں کی تعمیر، ان کی سرائش و زیبائش، علم، پتکے، نشان، تابوت، ضریح، تعزیے، مہندی و ذوالجناح اور ان کی متعلقات پر توجہ ہوئی تو ہنرمندوں کی چابکدستی، روپے کے خرچ اور خوب سے خوب تر کی تلاش نے اپنے جلوے دکھانا شروع کیے اور نئی نئی صورتیں پیدا کی جانے لگیں، نئے نئے انداز سے اظہار کمال دکھایا جانے لگا۔ دکن کے قطب شاہی اور عادل شاہی دور میں بھی ان کی جھلک نظر آئی تھی لیکن تہذیب کا کارواں اب اس سے دو صدی آگے بڑھ چکا تھا۔ علم نہ صرف چاندی اور سونے کے بنتے تھے بلکہ ان میں نقاشیاں، طعنے اور مختلف کٹاؤ کے کام بھی بنے، آگے بڑھے تو انہیں مرصع کرنے کی فکر ہوئی، ٹپکوں میں زرد دوزی کا کام گونا گونا گویا، کٹری، بنت، جالی کرن، گوکھرو کو طرح طرح سے استعمال کیا گیا، نشانوں میں جدتیں کی گئیں۔ ضرب تحسین جو ردضہ امام حسین یا کسی اور ردضہ کی مختصر شبیہ ہوتی تھیں، ایران و عراق سے بھی لائی گئیں اور یہاں بھی نہ صرف دھات اور لکڑی سے بنائی جانے لگیں بلکہ مختلف مسالوں اور چیزوں سے انھیں بنایا جانے لگا۔ تعزیوں کی تیاری میں جدتیں کی گئیں، موم، جو، الائچی وغیرہ سے بڑے بڑے تعزیے اس ہنرمندی سے بنائے جاتے تھے کہ سر تا پا وہ اسی ایک چیز کے ہوتے تھے لیکن دیکھنے والوں کو اس کے مختلف حصوں پر پھول، تاکا کپڑا، لکڑی وغیرہ کا دھوکا ہوتا تھا۔ ساں سال بھر کارگران کی تیاری میں لگے رہتے اور تب مہینہ تاریخ پر وہ لوگوں کے سامنے آکر دیا، تحسین حاصل کرتے۔ تعزیوں کے جلوس اس شان و شوکت سے نکلتے تھے کہ شاہی جلوس ان کے آگے نہیں

محل، کھواب، اطلس کی بیرقیں اور جھنڈیاں لا تعداد ہوتی تھیں۔ بابے والے اعصابدار، چوب دار یہاں تک کہ جھنڈیاں لینے والے بھی قیمتی وردیوں میں ہوتے تھے۔ ہاتھی، اونٹ، گھوڑے بھی قیمتی جھولوں اور سہان سے سجائے جاتے تھے۔ گھوڑے خصوصاً چاندی سونے کے زیورات سے آراستہ کیے جاتے اور ذوالبناح پر تو مخصوص توجہ کی جاتی تھی، یہ جلوس بلا مبالغہ ایک ایک میل لمبے ہوتے تھے اور ان کے اہتمام اور کرڈفر سے صاحب جلوس کے شمول، دساکل اور انتظام کا اندازہ کیا جاتا تھا۔

نفاست، سلیقہ، تناسب و توازن کا احساس جو لکھنوی مذاق اور طرز زندگی کا بنیادی جز بن چکا تھا ان تمام رسموں کی روح و رواں تھا۔ ان میں عوام و خواص جی کھول کر حصہ لیتے تھے اور اجتماعی تنظیم و شرکت کے اس جذبہ کو آشودہ کرتے تھے جو مسلمانوں کے کسی دوسرے تہوار میں ممکن نہیں تھا۔ اس شرکت عام سے ان کے دلوں میں جوش اور حوصلوں میں بلندی پیدا ہوتی تھی۔ کوئی سینہ زلی کرتا تو کوئی نوحہ خوانی، کوئی نقارہ بجانے کے مکمل کا مظاہرہ کرتا تو کوئی تلواری بازی، پھری، لٹکے، بانا، لکڑی کے جوہر دکھاتا۔ کہیں ڈھول، تاشے کے مقابلے ہوتے کہیں مہندی، گہوارے، تابوت کی سجاوٹ پر نگاہیں رہتیں۔ امرا اور روسا کے جلوس بھی ہوتے اور محلوں اور علاقوں کے بھی اور ان میں سب کی شرکت اور علاقائی مسابقت کا جذبہ انہماک میں اضافہ کرتا رہتا۔ اس طرح عزاداری اور اس کے تعلقات صرف اظہار غم کا ذریعہ نہیں رہ گئے بلکہ معاصرانہ زندگی کی ایک اہم قدر بن گئے جس کے اثرات گھر کے اندر باہر ہر طرف نمایاں تھے۔ یہ لوگوں کی امیدوں اور حوصلوں، جنگی اور اکتسابی صلاحیتوں کا اظہار بن گئے تھے۔ مرثیہ جو اسی ماحول اور انہیں تہذیبی اثرات کے آغوش میں پرورش پا رہا تھا ان کی نمائندگی کرنے لگا۔ یہ بھی صرف احساس غم کا ترجمان نہیں رہا بلکہ عزاداری کے مختلف پہلوؤں، رسموں اور معمولات سے غذائے کر اس زندگی اور اس مذاق کا آئینہ دار ہو گیا جو اس سماج میں جاری و ساری تھے۔

اس سے پہلے کہا جا چکا ہے کہ اس معاشرت کا بنیادی جز نفاست پسندی، سلیقہ مندی اور تناسب و توازن کا احساس تھا۔ مرثیہ میں یہ خصوصیات سب سے زیادہ انیس کے یہاں نظر آتی ہیں۔ انہوں نے ایک جگہ اس معیار کی طرف اشارہ کیا ہے:

ہے کبھی عیب مگر حسن ہے ارد کے لیے      تیرگی ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے  
سرمہ زیبا ہے فقط نرمس جادو کے لیے      زیب ہے خالی یہ چہرہ گلو کے لیے

دانداں آں کس کہ فصاحت پہ کلاے دارو

ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے وارد

بیت میں فصاحت کے لفظ سے بعض لوگوں کو یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انہیں نے صرف الفاظ کی نشست کے متعلق مناسبت کا ذکر کیا ہے لیکن زبان کا صحیح تصور رکھنے والوں کو یہ غلط فہمی اس لیے نہیں ہو سکتی ہے کہ معنی کے بغیر کسی لفظ کا تصور نہیں کیا جاسکتا اور مکمل طور پر مترادف الفاظ کا ہونا بھی مشکل ہے اس لیے فصاحت کلام کو ایسی چیز سمجھنا جس میں الفاظ کے معانی کا کوئی حصہ نہ ہو فصاحت سے ناواقفیت نہیں تو غیر معمولی سہل پسندی ضرور ہے۔ لفظ کی اہمیت مد نظر رکھنے میں اس کے معنی، اس کا تلفظ، اس کا وزن، اس کا صوتی آہنگ سب کچھ سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اسی امر کی وضاحت انہیں نے بیت کے دوسرے مصرعے میں کر دی ہے کہ ہر بات کا ایک موقع اور ہر نکتہ کی ایک مخصوص جگہ ہوتی ہے۔ یہی بات انھوں نے بند کے چار مصرعوں میں بھی ادا کی ہے اور اس کے بعد والے بند میں صاف صاف کہہ دیا ہے کہ

بزم کا رنگ جدا بزم کا میداں ہے جدا

اس لیے انہیں کی فصاحت کلام کو صرف الفاظ کی ہمواری اور صوتی مناسبت تک محدود نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ معنوی توازن و تناسب کو ان کا لازمی جز سمجھ کر اسے صورت و معنی کا ایسا مرکب سمجھنا چاہیے جیسے پھول کی پنکھڑی میں منہمی منہمی رنگوں اور رنگ کا استخراج ہوتا ہے یا پانی میں آکسیجن اور ہائیڈروجن کی یکجائی۔ اس تناسب کا تعلق صرف مصرعوں، بیتوں اور بندوں سے ہی نہیں بلکہ پورے مرثیہ ہی کو نظر میں رکھ کر سمجھا جاسکتا ہے۔

کسی دوسری جگہ ہم نے مرثیہ کی اندرونی ساخت کے سلسلے میں اس کا بجائے خود ایک اکائی ہونے کا ذکر کیا ہے۔ اس کی تفصیل کو یہاں دہرائے بغیر اتنا کہا جاسکتا ہے کہ جب مرثیہ میں ابتدا، عروج اور خاتمہ کی واضح شکلیں موجود ہوں تو یہ اکائی عمل ہوتی ہے۔ ابتدا اور عروج کے درمیان کا فاصلہ انہیں ایسی ہمواری سے طے کرتے ہیں کہ غیر محسوس طور پر پڑھنے والے کی دلچسپی واقعات کے سہارے گہری ہوتی جاتی ہے۔

نفسیاتی طور پر وہ عروج کے لیے تیار ہوتا جاتا ہے اور جب وہ منزل آتی ہے تو ذہنی حیثیت سے سننے والا پوری طرح اپنے کو واقعات کی رفتار سے ہم آہنگ کر چکا ہے اسی لیے اس پر حالات کا بھرپور اثر ہوتا ہے اور خاتمہ پر پہنچ کر وہ ایک پورے جذباتی تجربے سے دوچار ہونے کی کیفیت محسوس کرتا ہے جسے اسطونے المیہ کے سلسلے میں تزکیہ نفس کا نام دیا ہے۔ اس پہلو کا تعلق چونکہ جذبات نگاری اور واقعہ نگاری ہے اس لیے یہاں ان کا جائزہ لے لینا ضروری ہے۔

## (2)

انہیں کے مرثیوں میں انسانی برتاؤ اور جذباتی رد عمل کے مختلف النوع نمونے نظر آتے ہیں۔ غم، خوشی، شجاعت کے سادہ جذبات ملیں گے جو دوسرے شعرا کے یہاں بھی کامیابی سے پیش کیے گئے ہیں۔ لیکن جب ان جذبات میں مختلف احساسات کی نکش رو نما ہوتی ہے یعنی کہیں محبت اور حیا، کہیں غصہ، شجاعت اور پاس ادب، کہیں نرض و محبت آپس میں دست و گریباں نظر آتے ہیں تو انہیں کی مہارت کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ ان لمے جلے جذبات کی مجموعی تصویر وہ کتنی کامیابی سے پیش کرتے ہیں۔ مدینہ سے امام سفر کرنے کے لیے تیار ہیں، مخدرات محلوں میں سوار ہو چکے ہیں۔ جناب صغرا بھی سب گھر والوں کے ساتھ جانا چاہتی ہیں لیکن امام کے حکم سے مجبور ہو کر سب سے رخصت ہوتی ہیں۔ عام رواج کے مطابق جناب شہر بنو پردہ محل سے ننھے علی صغرا کا ساتھ باہر کر کے اس کا ہاتھ ماتھے پر لے جا کر کہتی ہیں کہ لو علی صغرا تمہیں سلام کرتے ہیں۔ اس پر جناب صغرا جو درد بھرے الفاظ کہتی ہیں انہیں سن کر سب رونے لگتے ہیں۔ اس منظر کو انہیں اس طرح ختم کرتے ہیں:

سب بیباں رونے لگیں سن سن کے یہ تقریر      چھاتی سے لگا کر اسے کہنے لگے شہر  
لو مہر کرو کوچ میں اب ہوتی ہے تاخیر      منہ دیکھ کے چپ رہ گئی وہ بے کس و دلگیر

نزدیک تھا دل چہر کے پہلو نکل آئے

اچھا تو کہا منہ سے پہ آنسو نکل آئے



بیت میں باپ کے حکم کے آگے ایک لڑکی کی بے بسی، مایوسی اور صبر کی بڑی فنکارانہ تصویر پیش کی گئی ہے ایسا ہی ایک اور منکر حضرت عباس کے صبر کا دیکھو، جو شجاعت اور بہادری کے ساتھ اپنے غصہ کے لیے بھی مشہور تھے۔ دلیر اور غصہ ور جوانوں کی خصوصیت ہوتی ہے کہ جب انھیں جلال آجائے اور مقابل شخص کی گفتگویا عمل میں اہانت کا پہلو ملے تو وہ آپے سے باہر ہو جاتے ہیں، ایسی ہی حالت میں جب امام انھیں تلواریں کھینچنے سے روک دیتے ہیں اس وقت اس دلیر کی جذباتی کشمکش دیکھئے۔ پہلی مثال میں ایک لڑکی کے دل میں اطاعت اور خواہش کی ٹکڑی تھی یہاں ایک بہادر جوان کی ہمت و خواہش اور بھائی کے حکم کی اطاعت کی ٹکڑی ہے۔ دونوں آدمیوں کی فطرت اور حالات کے فرق نے اس جذباتی رد عمل میں بھی فرق پیدا کر دیا ہے

آقا نے دی جو اپنے سر پاک کی قسم      بس تھر تھرا کے رہ گیا وہ صاحب کرم  
ہر تھی ممکن جبیں پہ نہ ہوتا تھا غیظ کم      چپ ہو گئے قریب جب آئے شام

گردن جھکا دی تانہ اوب میں خل پڑے  
قطرے لبو کے آنکھوں سے لیکن نکل پڑے

تیغ و سپر کو پھینک کے بولا وہ نامور      کہہ دیجئے ان سے کاٹ کے لے جائیں میرا سر  
حکم خدا ہے حکم شہنشاہ بخرد بر      اب کچھ کہوں زبان سے میں کیا تاب کیا جگر

میں ہوں غلام آپ کے اونی غلام کا  
آقا مجھے خیال تھا بابا کے نام کا

گردن میں ہاتھ ڈال کے حضرت نے یہ کہا      کیوں کانپتے ہو غیظ سے بھائی یہ کیا یہ کیا  
لو اب اٹھا لو تیغ و سپر تم پہ میں فدا      دریا کو تم تو لے چکے اے میرے مدد

وہ شیر ہو کہ دھاک ہے ساری خدائی میں  
دیکھو کوئی تمہارے سوا ہے تروائی میں

غصہ کو روکنے میں حضرت عباس کی جو حالت دکھائی گئی ہے اس میں ایک طرف ان کے جلال کی شدت اور دوسری طرف امام کا انتہائی لحاظ نظر آتا ہے اور انھیں تو توں کی کشمکش کا نتیجہ ہے کہ جسم کا پٹنہ لگتا ہے چہرہ قابو میں نہیں آتا تو گردن جھکا دیتے ہیں تاکہ چہرے کی برہمی سو وادب کا پہلو نہ پیش کرے۔ انتہائی غصہ اور انتہائی ضبط بیک وقت وہ کیفیت سامنے لاتے ہیں کہ آنکھوں سے خون ٹپکنے لگتا ہے غصہ کی دوسری لہر دوسرے بند میں دکھائی گئی ہے جس میں ایک بہادر کی بے بسی کی حقیقی تصویر ہے اس کے نزدیک اپنا سر کاٹ کر دینا اس وقت ضبط و تحمل کرنے سے زیادہ آسان ہے۔ پھر بھی امام حسین کے حکم کو حکم خدا کے برابر سمجھتے ہوئے بھی دل میں یہ کھٹک باقی رہتی ہے کہ اس وقت خاموش ہو جانا گویا خاندانی شجاعت کے متافی ہے مگر اطاعت کو عین فرض سمجھ کر چپ ہوتے ہیں۔ امام حسین بھی محسوس کر رہے ہیں کہ اس وقت عباس کیسی آزمائش سے دوچار ہیں۔ وہ ان کو تسلی دیتے ہیں سمجھاتے ہیں اور ایسی گفتگو کرتے ہیں جس سے معلوم ہو کر ان کا حکم ماننے سے حضرت عباس کی کوئی سکی نہیں ہوئی اور نہ لوگوں کی نظروں میں ان کی شجاعت پر کوئی حرف آیا ہے۔ ان تمن بندوں میں جذباتی کشمکش کی جو تصویر انیس نے پیش کی ہے وہ انسانی نسبت پر ان کی گہری نظر، مختلف احساسات اور ان کے مظاہر پر ان کے عبور اور انھیں خوبصورتی سے پیش کرنے کی قدرت کی گواہ ہے۔

ارسطو کا خیال ہے کہ ایسے ہمیشہ جذبات کو مخاطب کرتا ہے۔ مناسب موقعوں پر رحم اور خوف کے جذبات ابھرنے میں کامیابی ہی ایسے کی کامیابی ہے۔ یہ جذبات عملی زندگی کی تصویر کشی سے ابھرتے ہیں۔ المنک حالات میں گرفتار لوگ، سعی و جہد کرتے ہوئے، سوچتے ہوئے فطری طور پر اپنی شخصیت کا اظہار کرتے ہوئے اس تصویر کشی کا موضوع ہونا چاہیے۔ دوسرے الفاظ میں ایسے کے کرداروں کے فطری انفعال و حرکات اس طرح پیش کیے جانا چاہیے کہ حالات کی المنک نمایاں ہو جائے۔ یہ معلوم ہو کہ کچھ اچھے، نمایاں اور عالی رتبہ لوگ کس طرح مصیبتوں کے مہنور میں گرفتار ہو کر حالات کا مقابلہ کر رہے ہیں۔ امام حسین جن کی بزرگی اور شرافت کے سب قائل ہیں اپنے اصول کی حفاظت پر اڑے ہوئے ہیں۔ ساتھی ایک ایک کر کے شہید ہو چکے، جوان بیٹا باقی ہے اور وہ بھی راجح حق میں جان دینے کی اجازت مانگتا ہے۔ امام خود جہاد کرنے کا ارادہ ظاہر کرتے ہیں۔ بیٹا پہلے جانے پر اصرار کرتا ہے، حالات ایسے ہیں کہ میدان میں جا کر مرنا

مازی ہے۔ اصول کی خاطر ایک طرف بیٹے کی موت دوسری طرف امام حسین بڑے اصول پرست، بڑے  
صابر، بڑے ہمت والے ہیں لیکن پھر بھی انسان ہیں، باپ ہیں، انہیں ان دونوں پہلوؤں کو کس طرح پیش  
کرتے ہیں۔

چھوٹے تھے جو کہ سن میں بڑے کر گئے وہ کام      یا شاہ کیا لڑائی کے قابل نہیں غلام  
موت کے خوف کا لیس گئے لعینوں سے انتقام      ہم نے بھی تیغ باندھی ہے بچپن سے یا امام  
عزت ملی ہے خلق میں صدقے سے آپ کے  
بیٹا وہی جو رنج میں کام آئے باپ کے

انصاف آپ سمجھتے یا سرور عرب      بیٹا تو گھر میں بیٹھے بڑے باپ تشد لب  
مدا کیا نہ آج تو کل کیا کہیں گے سب      کیا لہو سفید ہے دنیا کا ہے غضب  
سر کو کٹا کے باپ جہاں سے گزر گیا  
بیٹا جوان باپ کے آگے نہ مر گیا

شہ نے کہا تمہیں مرے دل کی نہیں خبر      پیارے کہاں سے لوں میں اس طرح کا جگر  
ہے باپ کا عصائے ضعیفی جواں پر      جب تم نہ ہو گے پاس تو مرجائے گا پیر

ایسے غم سے نہ تھے کہ ہمیں تم رلاتے ہو  
شادی کے دن جو آئے تو مرنے کو جاتے ہو

راتیں یہ ہمیش کی ہیں مراووں کے ہیں یہ دن      پورے جواں نہیں ابھی کیا ہے تمہارا سن  
اکبر تری جوانی پہ راتیں گئے انس و جن      کیونکر قرار آئے گا ہاں کو تمہارے بن

کیسی ہوا چلی چن روزگار میں  
سید کا باغ لہتا ہے فصل بہار میں

دیتا اگر تمہیں کوئی فرزند ذوالجلال      ہوتی پدر کی قدر سمجھتے ہمارا حال  
رخصت کا آپ سے یونہی کرنا وہ جب سوال      تب جانتے کہ دیتے اسے رخصتِ جدال

کیا جانے وہ مزہ جسے اس کا ملا نہیں  
اچھا سدھارو تم سے ہمیں کچھ ملا نہیں

ان باتوں کو اگر قدیم ہندستان کے شعری نظریات کی روشنی میں دیکھا جائے تو انیس کی شاعرانہ عظمت اور زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ بھرت منی نے انسانی جذبات کو آٹھ قسموں میں تقسیم کیا ہے جو ہر ایک اپنی نوعیت اور اثر کے اعتبار سے دوسروں سے مختلف ہے۔ ان کی ترجمانی الگ الگ قسم کے جذباتی تجربوں پر منحصر ہے جو مجموعی طور پر پوری انسانی زندگی کا احاطہ کر لیتے ہیں۔

- |            |         |             |           |
|------------|---------|-------------|-----------|
| (1) شرنکار | (محبت)  | (2) ہاسیہ   | (مزاح)    |
| (3) کرنا   | (درو)   | (4) زودور   | (غصہ)     |
| (5) دیو    | (شجاعت) | (6) بھیاٹکا | (ڈر، خوف) |
| (7) بھاتسا | (نفرت)  | (8) ادبھوت  | (حیرت)    |

ان جذبات کی تصویر کشی نفسیات انسانی سے شاعر کی گہری واقفیت کا مطالبہ کرتی ہے خصوصاً اس وقت جب ان میں سے کئی کا احتراز ہو جائے۔ انیس نے جو موضوع اپنی شاعری کے لیے منتخب کیا تھا اس میں شرنکار یعنی عشق کا پہلو تو نہیں نکل سکتا تھا لیکن انسانی محبت کے دوسرے پہلوؤں کی گنجائش تھی۔ اسی طرح مزاح کا عنصر بھی نہیں ہو سکتا تھا، لیکن بھرت منی کی تقسیم میں مسرت کے جذبات بھی مزاح ہی کے ذیل میں ہیں۔ اگرچہ واقعہ کر بلا میں اس عنصر کی گنجائش بھی کم ہے لیکن انیس کو انسانی زندگی کا جو وسیع تجربہ تھا اس کی بنا پر انہوں نے اپنی جذباتی مصوری کو مکمل کرنے کے لیے اس کی عکاسی کے پہلو بھی نکالے ہیں۔



ساتھ ہی ساتھ یہ بھی مد نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ بھرت منی کے نزدیک رس (جذبات) کی ترجمانی کی ایک قرعی شاخ بھاد (حرکات سے اظہار) بھی ہیں۔ انیس اگرچہ ڈراما نہیں لکھ رہے تھے لیکن جس نئی صنف ادب کو وہ اپنے فن سے جدا بخش رہے تھے یا یوں کہئے کہ ایک مروجہ صنف ادب کو اپنے فن سے نئی سمتیں دے رہے تھے۔ اس میں ناظرین و سامعین کی موجودگی، منبر پر نشست اور مرثیہ کو آواز اور اشاروں سے پیش کرنے کے خصوصیات نے اسے ڈرامے سے قریب کر دیا تھا، اس لیے جب ہمیں ان کے یہاں رسوں کی مصوری میں بھاد کے پہلو بھی نظر آتے ہیں تو ان کے کمال کا اور بھی احساس ہوتا ہے۔

اس مختصر جائزے میں نہ ہر رس کی ترجمانی کی مثال دی جاسکتی ہے نہ ان کے احتزاج سے پیدا ہونے والی صورتوں کو گنایا جاسکتا ہے اس لیے کہ احتزاج سے پیدا ہونے والی صورتوں سے قطع نظر ایک ایک رس ہی کے بے شمار پہلو ہیں۔ شدت اور کمی کی منزلیں ہیں، پھر نئی نئی سمتیں اور رخ ہیں۔ صرف محبت کے ایک رس کو لیجئے تور شے اور تعلقات کے اعتبار سے اس کی نوعیت بدلتی ہے۔ جناب زینب علی کے جذبات دیکھے جائیں تو امام حسین، حضرت عباس، جناب عون و محمد، جناب علی اکبر، جناب شہر بانو، حضرت سیدہ سجاد، جناب سیکندہ وغیرہ کے لیے الگ الگ قسمیں اور پرشیں سی ہیں جن کی انیس نے ترجمانی کی ہے اور اپنے مرثیوں کو انسانی احساس اور برتاؤ کا نگار خانہ بنا دیا ہے۔ مثال کے لیے عون و محمد علی سے مختلف اوقات میں محبت کے مختلف انداز دیکھئے یہ بچے علم کے امیدوار ہیں اور چونکہ ان کے دادا اور نانا دونوں ہی رسول کے علمبردار رہ چکے ہیں اس لیے اپنے کو سب سے زیادہ مستحق سمجھتے ہیں۔ امام حسین نے علم ان کو نہ دے کر ان کے نزدیک نا انصافی کی ہے۔ جناب زینب ایک جگہ بیٹوں سے اس طرح مخاطب ہوتی ہیں

تھیار بج چکے ہیں شہنشاہ حق شناس      تم نے نہ زیب جسم کیا فاخرہ لباس  
مردوں کو جان دینے میں ہوتا نہیں ہر اس      دولہا سے بن کے جاؤ امام ام کے پاس

کچھ ٹکے ہیں اکو میں کپڑے اتار دوں  
سرمہ لگا دوں گیسوئے مٹکیں سنوار دوں

شب سے تو صبح تک یہ دعا تھی ہر ایک ہی      تیوں میں پہلے ہم کو کرے سرخ رو اجل  
اب کیا ہوا یہ کون سا غصے کا ہے محل      آنکھوں میں اشک رخ پہ عرق ابرو پہ تل



وہ خوش مزاجیاں نہ وہ باتوں کے طور ہیں  
اس وقت دیکھتی ہوں کہ تہور ہی اور ہیں

اس کا نہیں خیال کہ کیونکر جیے گی ماں ہوتا ہے آفتوں میں محبت کا امتحان  
تم میری دس برس کی ریاضت ہو میری جاں مجھ سے سوا ہے کون تمہارا مزاج داں

جس پر یہ برہمی ہے وہ سب جانتی ہوں میں  
غمسے کی آنکھ کا ہے کو پہچانتی ہوں میں

ایک دوسرے مرثیہ میں بھی موقع جذبات کا نیا رخ پیش کرتا ہے:

زیب نے تب کہا کہ تمہیں اس سے کیا ہے کام کیا دخل مجھ کو مالک و مختار ہیں امام  
دیکھو نہ کچھ بے ادبانہ کوئی کلام بگڑوں گی میں جو لوگے زباں سے علم کا نام

لو جلا بس کھڑے ہو الگ ہاتھ جوڑ کے  
کیوں آئے تم یہاں علی اکبر کو چھوڑ کے

سر کو ہٹو بڑھو نہ کھڑے ہو علم کے پاس ایسا نہ ہوں کہ دیکھ لیں شاہ فلک اس اس  
کھوتے ہو اور آئے ہوئے تم مرے حواس بس قابل قبول نہیں ہے یہ التماس

رد نے لگو مے پھر جو برا یا بھلا کہوں  
اس ضد کو بچنے کے سوا اور کیا کہوں

عمریں قلیل اور ہوں منصب جلیل اچھا نکالو قد کے بھی بڑھنے کی کچھ سبیل  
ماں صدتے جائے گرچہ یہ ہمت کی ہے دلیل ہاں اپنے ہم سنوں میں تمہارا نہیں عدیل

لازم ہے سوچے غور کرے پیش و پس کرے  
جو ہو سکے نہ کیوں بشر اس کی ہوس کرے

پھر تم کو کیا بزرگ تھے گر فخر روزگار      زیبا نہیں ہے وصف اضافی پہ افتخار  
جو ہر وہ ہیں جو تیغ کرے آپ آشکار      دکھلا دو آج حیدر و جعفر کی کارزار

تم کیوں کہو کہ لال خدا کے ولی کے ہیں  
فوجیں پکاریں خود کہ نواسے علی کے ہیں

نرغے میں تین دن سے ہے شکل کشا کا لال      اماں کا باغ ہوتا ہے جنگل میں پامال  
پوچھنا یہ کہ کھولے ہیں کیوں تم نے سر کے بال      میں لٹ رہی ہوں اور تمہیں منصب کا ہے خیال

غموار تم مرے ہو نہ عاشق امام کے  
معلوم ہو کیا مجھے طالب ہو نام کے

انہیں بچوں کے میدان جنگ میں جانے میں جب دیر ہوتی ہے تو جناب زینب کی محبت برہمی اور  
غصہ کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس موقع پر طنزیہ انداز اختیار کر کے انہیں نے اس منظر کو کہیں سے کہیں  
پہنچا دیا ہے۔

خیمے میں یہ باتیں تھیں کہ آئے وہ ولادور      دیکھا کہ الگ بیٹھی ہوئی روتی ہے مادر  
ساتھ اپنے انہیں لے کے گئی بانوئے معطر      کی عرض کہ چھاتی سے لگالو انہیں خواہر

یہ نور نظر لائق الطاف و عطا ہیں  
تقصیر ہوئی کیا جو حضور ان سے خفا ہیں

منہ پھیر کے یہ کہنے لگی شاہ کی ہمشیر      غیرت کی ہے جا غیر تو ہوں فدائے شہیر  
منہ پھیریں وہ مقتل سے جو ہوں صاحب شمشیر      شکوہ ہے مقدر کا کچھ ان کی نہیں تقصیر

انصاف تو کبھی مجھے کیونکر نہ ملا ہو  
وہ پہلے نہ ہے دم ہوں لہو جن میں ملا ہو

تکواروں میں دم عشق کا بھرتے ہیں وفادار؟  
سردینے میں سبقت کہیں کرتے ہیں وفادار؟  
موقع ہو تو دنیا سے گزرتے ہیں وفادار؟  
سردار سے پہلے کہیں مرتے ہیں وفادار؟

کھلا نہیں، یہ جوش شجاعت انھیں کیوں ہے؟  
حضرت تو سلامت ہیں یہ عجلت انھیں کیوں ہے؟

میں کبھی تھی پہلے ہی یہ ڈھونڈھیں گے بہانا  
کچھ منہ کا نوالہ نہیں تکواروں کا کھانا  
لازم تھا اسی وقت انھیں خیمے میں آنا  
سچ ہے کہ وفاداروں سے خالی ہے زمانہ

جس تیغ میں تاثیر زبانوں میں نہیں ہے  
غیروں میں اب الفت ہے یگانوں میں نہیں ہے

ماں کو تو سبک کر چکے کنبے کی نظر میں  
میں لٹ گئی اس رنج و مصیبت کے سحر میں  
پوچھے کوئی اس سے کہ یہ کیوں آئے ہیں گھر میں  
کھولیں انھیں باندھے ہیں جو ہتھیار کر میں

فوجوں میں بھی طور تھے خالق کے دلی کے؟  
لو تازہ ہے اس پر کہ لو اسے ہیں علی کے!

جب یہ صغیر بن بچے میدان کو جانے لگتے ہیں تو جن تیوروں سے ماں انھیں رخصت کرتی ہے وہ  
محبت میں شجاعت اور خاندانی وقار کے طے جملے جذبات ظاہر کرتے ہیں۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ بچے  
موت کے منہ میں جا رہے ہیں وہ انھیں انسانی شرافت، وفاداری اور قربانی کا نمونہ بنا کر بھیجتی ہیں اور ان  
قدروں اور تصوروں کو سامنے کر دیتی ہیں جو انھیں زندگی سے زیادہ عزیز ہیں:

تیروں کی طرف چھتیاں تانے ہوئے جاتا  
ہاں تیروں کی بارش میں سپر منہ پہ نہ لانا  
ہنس ہنس کے، میں قربان گئی، برچھیاں کھاتا  
لازم ہے وہ ہمت کو معرف ہو زمانا

اس جنگ کا چہ چا سحر و شام رہے گا  
دنیا میں اگر تم نہ رہے نام رہے گا

میلے نہ ہوں تیور یہ سپاہی کے ہنر ہیں      جس کے پس بس اس کے ہیں جدھر ہیں بس بومر ہیں  
کہ عطر میں ڈوبے ہیں گہے خون میں تر ہیں      صحبت میں مصائب ہیں لڑائی میں سپر ہیں

وہ اور کسی سے نہ بھکیں گے نہ جھکے ہیں  
عزت میں نہ فرق آئے کہ سر بیچ چکے ہیں

دیر کی طرف پیاس میں بکتے نہیں غازی      کر شیر بھی جھپٹے تو سرکتے نہیں غازی  
تکواروں میں آنکھوں کو جھپکتے نہیں غازی      بجلی بھی گرے کر تو جھپکتے نہیں غازی

دم ہونٹوں پہ آئے تو شہادت نہیں جاتی  
مرنے پہ بھی چہرے کی بشارت نہیں جاتی

جاں ہونٹوں پہ آجائے اگر پیاس کے مارے      غش کھا کے جو گریو بھی تو دریا سے کنارے  
پانی کو ترستے رہتا مر گئے سارے      یہ آب رواں بند ہے ماموں پہ تمہارے

تکواریں ہیں۔ موجوں کی روانی نہ سمجھنا  
دریا ہے لہو کا، اسے پانی نہ سمجھنا

پھر جب ان بچوں کی لاشیں خیمے میں آتی ہیں تو پہلے تو آپ شکر ادا کرتی ہیں کہ آپ کا ندیہ بھی قبول  
ہو۔ لیکن اس کے بعد جب لاشوں پر نظر جاتی ہے تو ماں کی محبت جوش کر آتی ہے۔ مہر کا دامن ہاتھوں سے  
چھوٹ جاتا ہے اور ماما کی وہ تصویر سامنے آتی ہے جو وقت اور مقام سے آزاد ہے

بانو نے رکھے زانوئے زینب پہ سر ان کے      جو بی بیوں تھیں گئے منہ کو جگر ان کے  
زینب نے جو کی جھک کے رخوں پر نظر ان کے      دکھائی دیے چاند سے منہ خوں میں تر ان کے

رخسار بھی مجروح تھے ابرو بھی کٹے تھے  
شانے تھے جدا چاند سے بازو بھی کٹے تھے

منہ چھاتیوں پر رکھ کے یہ ناشاد پکاری آرام میں ہو یا ہو غشی پیاس سے طاری  
ہوتا ہے بیاں شوکت و ہمت کا تمہاری تسلیں کرو قبلہ کو نین کو داری

کبھی میں کہ باعث ہے یہ بیداری شب کا  
پیارو یہ طریقہ نہیں اربابِ ادب کا

جنگل میں قیام آج کہاں ہوگا بتاؤ ماں صدقے مقام آج کہاں ہوگا بتاؤ  
دن تم سے تمام آج کہاں ہوگا بتاؤ بستر سرِ شام آج کہاں ہوگا بتاؤ

ہموار زمیں شب کے بچھونے کو ملے گی؟  
کیسی ہے جگہ جو تمہیں سونے کو ملے گی؟

تاریکی میں داری تمہیں غیند آئے گی کیونکر شب ہوگی تو بچوں کو یہ ماں پائے گی کیونکر  
مادرِ دل چناب کو سمجھائے گی کیونکر دس تک مرے رونے کی صدا آئے گی کیونکر

نکلوں جو تجسس میں تو بے جا نہیں داری  
ماں ہوں مرا پتھر کا کلیجہ نہیں داری

اس ایک مثال سے اندازہ ہو گا کہ واقعات کربلا کے مختصر دائرے میں بھی میرا فیس نے کرداروں کے  
باہمی میل جول اور مختلف اوقات میں ان کے مختلف جذباتی رد عمل کی عکاسی کر کے اس میں کتنی وسعت پیدا  
کی ہے۔ ہم نے صرف جناب زینب کے جذباتی رد عمل ان کے بیٹوں کے سلسلے میں جا بجا سے پیش کیے ہیں۔  
یہ بھی سب نہیں ہیں۔ ان مثالوں میں جناب عون و محمد کے رد عمل کی مثالیں ہم نے نہیں لکھی ہیں ورنہ ان  
کا سلسلہ اور لمبا ہوتا۔ پھر جناب زینب اور امام حسین کی مختلف اوقات کی گفتگو یا جناب علی اکبر، جناب عباس  
وغیرہ کے سلسلے سے ان کے جذبات کی مثالیں دی جائیں تو اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ بیانات کس قدر  
حویل ہو سکتے ہیں۔ ہمارا مطلب یہ ہے کہ محد و دفن، محد و وقت اور محد و واقعات میں بھی افسس نے مختلف



لوگوں کے حراج کے اعتبار سے نفسیات انسانی کے بہت سے باریک پہلو بے نقاب کیے ہیں۔ اور اگرچہ سب ہی مرثیہ گو یوں کا موضوع وہی واقعات اور وہی کردار ہیں لیکن انیس نے ان مشترک و معروف واقعات میں ایسے نفسیاتی رخ اور موڑ پیدا کیے ہیں کہ ان کرداروں کے جذبات و احساسات، ان کی شخصیتوں کو ابھار کر، ان کی جذباتی دنیا کو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ یہ احساسات زندگی سے اتنے بھرپور، واقعیت سے اتنے قریب اور آئے دن کے تجربات کی کسوٹی پر اتنے سچے اترتے ہیں کہ ان سے انسانی افعال اور برتاؤ سے ہمیں آگاہی ہوتی ہے اور شاعر کے ساتھ بہت سے لوگ بھی اس جذباتی تجربے سے گزرتے ہیں جن کی اس نے مصوری کی ہے۔

انیس کی جذبات نگاری کے سلسلے میں یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ فریاد و آری گریہ و شیون کا حصہ بہت سے مرثیوں میں غیر متناسب معلوم ہوتا ہے۔ عزیزوں، دوستوں کا اور گود کے پالوں کو آنکھوں کے سامنے شہید ہوتا دیکھ کر متاثر ہونا فطری ہے۔ آہ و نالہ کرنا، آنسو بہانا بھی فطری ہے۔ بڑے بڑے صابر ایسے سانچے دیکھ کر رونے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مردوں کے مقابے میں عورتیں زیادہ رقیق القلب ہوتی ہیں اور نسبتاً آہ و نالہ زیادہ کرتا ان کے فطرت اور ماحول کے مطابق ہے۔ لیکن ایک طرف تو اس عنصر کو زیادہ بڑھا دینے سے مرثیہ کی اس منضبط اکائی کا تصور مجروح ہونے لگتا ہے جس کے بارے میں ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں، دوسری طرف بہت سے مقامات ایسے ہیں جن میں فریاد و آری اتنی بڑھی ہوئی نظر آتی ہے کہ وہ امام حسین یا دوسرے بزرگوں کے اس کردار سے مطابقت نہیں رکھتی جو مرثیہ کے دوسرے حصوں سے ظاہر ہوتا ہے۔

ساخت کی جس کمزوری کی طرف ہم نے اوپر اشارہ کیا اس کی وضاحت یوں کی جاسکتی ہے کہ جس عرصے میں مرثیہ گو فریاد و شیون کو تفصیل سے بیان کرتا رہتا ہے اس سارے عرصہ میں بڑی فوج بے عمل رہتی ہے۔ نہ کوئی تیر چلاتا ہے نہ زغہ کرنے کا ارادہ کرتا ہے اور سب اطمینان سے اپنی اپنی جگہ کے رہتے ہیں کہ شہید کے پاس پہنچنے والوں کا گریہ و شیون ختم ہو لے تو آئندہ جنگ کا سلسلہ شروع ہو۔ چونکہ اس مسئلہ کا تعلق مرثیہ کے ڈھانچے سے ہے اور یہ ڈھانچہ انیس کے ساتھ مخصوص نہیں اس لیے اس پر ہم نے دوسری جگہ بحث کی ہے۔ یہاں صرف یہ کہنا ہے کہ اوپر بیان کی ہوئی بے اعتدالی کی بنیادی وجہ مرثیہ کا

وہ ڈھانچہ ہے جس کا ضروری عنصر بین ہے۔ بین کا تقاضا تھا کہ مرثیہ کے آخر میں نالہ و شیون کا ذکر ہو اور اس حصہ میں جذبات نگاری سے نہیں بلکہ جذباتیت سے کام لے کر ایسے فقرے استعمال کیے جائیں جن سے مرثیہ کے سننے والے اشک افشانی پر مجبور ہو جائیں۔ منفی مرثیہ میں اس عنصر کے حدود کو دیکھتے ہوئے انیس کے مرثیوں میں بین کے حصہ کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ اپنے معاصرین و متاخرین کے مقابلے میں اس کے بین کا حصہ بھی مناسب ہے اور ان کے یہاں یہ عیب نظر نہیں آتا کہ جب بین لکھنے پر آئیں تو پیچھے تمام اجزا اور حالات کا خیال یکسر چھوڑ کر صرف گریہ ناک مضامین نظم کرنے لگیں۔ اس عہد کے مرثیوں پر نگاہ رکھی جائے تو انیس کے بین میں بھی نسبتاً سنبھلا ہوا انداز نظر آتا ہے۔

### (3)

جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے اگر شاعر، ناول نویس یا ڈراما نگار اپنی تخلیق میں ایسے کرداروں کو جگہ دیتا ہے جن کی تاریخی حیثیت ہے تو اس کی پابندیاں بڑھ جاتی ہیں لیکن اگر وہ کردار تاریخی ہونے کے ساتھ ساتھ مذہبی حیثیت بھی رکھتے ہوں تو اس کی دشواریاں اور بھی زیادہ ہو جاتی ہیں۔ مرثیہ کے کرداروں کے ساتھ یہی دشواری ہے۔ واقعات کر بلا مقابل اور دوسری تاریخی کتابوں سے ماخوذ ہیں جن میں تقریباً تمام اہم واقعات درج ہیں۔ واقعات کے ساتھ ساتھ ان میں اشیاء ص کے بعض خصوصیات، گفتگوئیں، مکالمے وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ جن سے ان لوگوں کے بارے میں بھی کچھ رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ ان اندراجات کے ساتھ ساتھ ان اشخاص کے بارے میں روایات، معتقدات اور خیالات کا بھی ایک سلسلہ ملا ہوا ہے جنہوں نے ان شخصیتوں کا ایک عام تصور قائم کر دیا ہے جس سے مرثیہ نگار نہ انحراف کر سکتا ہے نہ اس میں کوئی تبدیلی یا ترمیم کر سکتا ہے۔ مثال کے طور پر امام حسین کے کردار کو لیجئے۔ معصوم ہونے کی حیثیت سے ان کے یہاں کسی غلطی یا خامی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ امام ہونے کی حیثیت سے کائنات کی تمام چیزیں ان کی تابع ہیں۔ وہ خیر کل کا مجسمہ ہیں۔ ان کے علاوہ اگرچہ ان کے ساتھیوں میں کسی اور کا یہ مرتبہ نہیں لیکن پھر بھی وہ سب غلطیوں سے پاک سمجھے جاتے ہیں۔ اسی طرح یزیدی فوج کے سب لوگ تانہ جارا، کہینے اور در پرست ہیں۔ اس لیے ان کرداروں کی ایک عام قیاس مقرر ہے جن سے مرثیہ گو ادھر ادھر نہیں جاسکتا۔

دوسرے الفاظ میں وہ ان کرداروں کی تخلیق اور ان کے سامنے لانے میں آزاد نہیں ہے جیسا کہ ناول، ڈراما یا افسانہ کا لکھنے والا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرثیہ میں عموماً کردار نگاری کی کمی ہے۔

ایسے کردار جنہیں ایک صفت یا ایک قسم کے احساسات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ای۔ ام۔ فارشر کے نزدیک سادے (Flat) کردار ہوتے ہیں۔<sup>۱</sup> حالات و حوادث کی موجوں سے گزرنے میں وہ کسی تبدیلی سے دوچار نہیں ہوتے۔ شروع سے آخر تک وہ اپنے خصوصیات کی نمائندگی کرتے رہتے ہیں اور پڑھنے والوں کے دماغوں پر چڑھ جاتے ہیں۔ مرثیہ کے بیشتر کردار اسی قسم کے کردار ہیں۔ ان کی خصوصیتیں، اچھائیوں، برائیاں، شرافت، رذالت وغیرہ تاریخ اور عقائد نے ایک حد تک پہلے سے مقرر کر دی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اب تک مرثیہ گوئیوں کے یہاں ہم نے جس قسم کے کرداروں کا ذکر کیا ہے وہ یہی سادے Flat کردار ہیں۔ انیس کے لیے بھی مرثیہ میں یہی حدیں اور مجبوریات تھیں۔ لیکن اس کے مرثیوں کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں پابندیوں میں انھوں نے آزادی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اپنی تخلیقی قوت سے انھوں نے اپنے کرداروں کی عملی زندگی کی ایسی تفصیل پیش کی ہے، ایسے راویے ابھارے ہیں کہ ہم اس کی متحرک تصویریں دیکھ کر اپنے کوان سے زیادہ قریب محسوس کرنے لگتے ہیں۔ یہ قربت اس قسم کی نہیں جو ایک پجاری اپنے دیوتا کے سامنے پہنچ کر محسوس کرتا ہے بلکہ اس میں انسانی گرمی اور سماجی چمکت کی ہلکی ہلکی لہریں موجود ہیں۔

انیس کے عقیدے میں ان کے بعض کردار بافوق الفطرت خصوصیات بھی رکھتے تھے لیکن انھوں نے اپنے مرثیوں میں زیادہ تر ان کے انسانی خصائل، نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں کو پیش کیا ہے جس کی وجہ سے ان کے سادے (Flat) کرداروں میں ایک تیسری سمت (Dimension) کا احساس ہوتا ہے۔

مرثیہ کا صرف ایک کردار ایسا ہے جو واقعات و حالات کے ریلے میں تبدیل ہوتا ہے۔ جس کے روپے بربط اور خیالات آہستہ آہستہ تغیر کی گود میں بڑھ کر انقلاب سے دوچار ہوتے ہیں۔ کہے کو تو جناب

مُر کے ساتھ تین اور افراد بھی اس تبدیلی میں ان کے ساتھ تھے لیکن میں نے ایک کردار اس لیے کہا کہ جناب مُر کے علاوہ دوسرے لوگوں کی حیثیت کردار نگاری کے پہلو سے شطرنج کے مہروں کی سی ہے۔ کردار کی تبدیلی، اس کی ارتقائی کیفیت کے پیش کرنے میں شاعر کی مددگار ہوتی ہے۔ مُر اپنے رسالے کے ساتھ امام حسین کا راستہ روکنے کے لیے سب سے پہلے کوفے کی راہ میں ملے تھے۔ وہاں ان کا رویہ ایک مخالف کا تھا لیکن ایسا مخالف جو امام حسین کا رتبہ شناس بھی تھا۔ جسے معلوم تھا کہ وہ کس کے بیٹے اور کس کے نواسے ہیں۔ رفتہ رفتہ واقعات نے صبح عاشور تک جو موڑ اختیار کیے ان سے متاثر ہو کر انہوں نے یہ طے کیا کہ حق کی حمایت و حفاظت کے لیے امام حسین کی طرف جا کر جان نثار کر دینا ہی اصل زندگی ہے۔ اندرونی کشمکش کا یہ ہفت خوان مُر نے جس طرح طے کیا ہو گا وہ اپنے اندر نفسیاتی عکاسی کے کافی امکانات رکھتا ہے لیکن انیس نے اس ذہنی الجھن کی طرف صرف اشارے کرنے ہی پر اکتفا کی ہے۔

شہ کی مظلومی پہ گریاں ہوئی خام کی سپاہ      عمر سعد نے کی مڑ کے رخ مُر پہ نگاہ  
بولا وہ اشد باللہ بجا کہتے ہیں شاہ      محسن و منعم و آقا ہے مرا یہ ذی جہاد

ان کے احسان کا کیونکر کوئی منکر ہو جائے  
مخن حق میں جو شک لائے وہ کافر ہو جائے

مُر سے گھبرا کے یہ بولا عمر سعد شری      یہ تو ہے صاف طرف داری شہ کی تقریر  
اپنے حاکم کا نہ کچھ ذکر نہ تعریضِ امیر      اللہ اللہ یہ اوصاف، یہ مدحِ شبیر

من چکا ہوں کہ مضطر ہے کئی راتوں سے  
الفت شاہ فہمتی ہے تری باتوں سے

نہ وہ آنکھیں، نہ وہ چوٹن نہ وہ تیور نہ مزاج      سیدھی باتوں میں گھڑتا یہ نیا طور ہے آج  
تختِ بخشا ہے محمد کے نواسے نے کہ تاج      جن کو سمجھا ہے غنی دس میں، وہ خود ہیں محتاج



کون سا باغ تجھے شاہ نے دکھلایا ہے  
کہیں کوثر کے تو جھینٹوں میں نہیں آیا ہے

خیر مٹھی نہ رہے گا یہ قصور اور فتور      لکھیں گے عہدۂ اخبار پہ جو ہیں مامور  
حاکم شام ہے جابر وہ سزا دے گا ضرور      مگر تجھے دار پہ کھینچے تو کچھ س سے نہیں دور

سب تری قوم کے سرتن سے جدا ہوئیں گے  
زن و فرزند گرفتار بلا ہوئیں گے

مگر کا جواب ظاہر کرتا ہے کہ اس کے دل میں جو تذبذب کی کیفیت تھی وہ ختم ہو چکی اور اب اس نے  
امام حسین کی طرف چلے جانے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ یعنی دنیا کو دین پر نچھاور کرنا طے کیا ہے۔ اس کے کردار کی  
بے یقینی ختم ہو گئی اور ایک نیا راستہ معین ہو گیا۔

عمل خیر سے بہکا نہ مجھے او ابلیس      یہی کونین کا مالک ہے یہی راس و رئیس  
کیا مجھے دے گا ترا حاکم معلون و خیس      کچھ تردد نہیں کہہ دے کہ لکھیں پرچہ نویس

ہاں سوئے ابن شہنشاہ عرب جاتا ہوں  
لے سنگر جو نہ جاتا تھا تو اب جاتا ہوں

انہی کی کردار نگاری کو سمجھنے کے لیے ان حدود کو ذہن میں رکھنا چاہئے جن کا بیان اس سے پہلے ہو  
چکا ہے۔ جب موضوع کی وجہ سے شاعر ایسے کردار منتخب کرنے پر مجبور ہو جو تاریخوں، تذکروں، شہادت  
ناموں وغیرہ کے ذریعے سننے والوں سے ایک حد تک متعارف ہوں، ان کی اہم خصوصیات لوگوں کو معلوم  
ہوں تو اس کردار کو زندہ اور مشخص کے سامعین کے سامنے لانے کا یہی طریقہ تھا کہ ان کے عادات و اطوار،  
گفتگو اور برتاؤ کا ایسا بیان کیا جائے کہ اسے پڑھ کر یا سن کر ہم اپنے کو اس کردار کے بہت قریب محسوس  
کریں۔ مختلف موقعوں پر اس کے رد عمل سے اس کی شخصیت ابھر کر سامنے آئے۔ اس کی مثال جذبات



نگاری کے سبب میں ہم پیش کر آئے ہیں جہاں جناب زینب کے کردار کے مختلف پہلو مختلف حالات میں پیش کیے گئے ہیں۔ ایک مرثیہ میں عموماً ابتدا سے آخر تک جس مختصر وقت کا بیان ہوتا ہے اس میں کردار کے ارتقا کی کوئی اور صورت نکلنا مشکل ہے اس لیے کہ حالات میں کوئی واضح تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ روز عاشور سر فروشی کا ایک سلسلہ ہے جو صبح سے عصر تک جاری رہتا ہے اس مختصر عرصہ میں کرداروں میں ارتقا اور ان میں حالات کے ماتحت تبدیلی ہونے کا امکان زیادہ نہیں اس لیے یہ اعتراض اپنی جگہ کوئی خاص وزن نہیں رکھتا کہ انیس کے کرداروں میں قدرتی ارتقا نہیں بلکہ وہ بنے بنائے، ترشے ترشائے ہوئے رکھے ہیں جو کردار نگاری کے منافی ہے۔ چونکہ ایک مرثیہ عموماً ایک شہید کے حالات، رخصت، جنگ اور شہادت پر مبنی ہوتا ہے اور اس کا سارا عمل تقریباً ایک دو گھنٹہ میں ختم ہو جاتا ہے اس لیے اس مختصر عرصہ میں کردار میں اگر تبدیلیاں دکھائی جائیں تو وہ غیر فطری معلوم ہوں گی۔ ان مرثیوں کے پڑھنے میں کردار کے ارتقا کا تصور یہ رکھنا چاہئے کہ اس مختصر مدت میں کردار اگر مختلف حالات اور جذباتی منزلوں سے گزرتا ہے تو اس میں کیفیتیں اور احساسات جوہر گہرے ہوتے ہیں یا نہیں۔ خیمے کے اندر اور باہر اس کے رویے میں فرق ہوتا ہے کہ نہیں۔ امام سے گفتگو کے وقت اس کا کیا انداز ہوتا ہے اور میدان جنگ میں پہنچ کر اس کے کیا تصور ہوتے ہیں۔ اگر انیس ان مختلف مدارج کو کامیابی سے پیش کرتے ہیں، اگر ان کا پیش کیا ہوا کردار سامعین کو اپنی حقیقت سے مطمئن کرتا ہے تو ماننا پڑے گا کہ انیس کا فن اس سنگلاخ زمین میں بھی گل کاریاں کرنے میں ماہر ہے۔

جناب قاسم کے بارے میں یہ معلوم ہے کہ وہ امام حسن کے لڑکے ہونے کی وجہ سے شجاع اور بلند نظر تھے۔ مرثیہ گو کے موضوع کے اعتبار سے کربلا میں ان کی شادی ہوئی تھی۔ اس عمومی خاکے میں انیس نے جس طرح رنگ بھرے ہیں، انفعال و حرکات، جذبات و احساسات کی لہریں دوڑائی ہیں اس سے ان کی تصویر کتنی جاندار ہو کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ میدان جانے کا ارادہ کر کے نئی نئی شریک حیات سے رخصت ہونے جاتے ہیں۔

یہ کہہ کے آئے سر کو جھکائے دلہن کے پاس  
فرمایا ہم کو ہائے یہ شادی نہ آئی راس

آنکھوں میں اشک درد کلیجے میں جی اداس  
سب مر گئے عزیز شہنشاہ حق شناس

بہتی تمام لٹ گئی ویرانہ ہو گیا  
شادی کا گھر جو تھا وہ عزاخانہ ہو گیا

غم بھی کچھ اپنے باپ کی اس دم کرو مدد  
دشمن کو بھی خدا نہ دکھائے یہ روز بد  
آفت میں آج ہے ہر غنیمت مدد  
صدتے کرو ہمیں کہ بلا ان کی ہوئے رد

راضی رضائے حق پہ ہمد آرزو رہو  
حیدر سے ہم بتول سے غم سرخ رو رہو

گھونٹ بٹا کے ہم کو دکھاؤ تورخ کا نور  
آنکھوں پہ ہیں پھیلیاں رقت کا ہے دنور  
پاس اب نہ آئیں گے کہ ہوتے ہیں تم سے دور  
نرگس کے پھول ہاتھوں سے ملنا یہ کیا ضرور

جینے کی اس چمن میں خوشی دل سے فوت ہے  
بلبل جو گل کی شکل نہ دیکھے تو موت ہے

دلہن کا جواب بھی دیکھئے جس میں کسی اختصار سے ایک ناک وقت میں ایک نئی بیاہی لڑکی کے  
احساست پیش کیے گئے ہیں۔ اس اختصار میں اس کی شرم بھی ہے پریشانی بھی حسرت بھی ہے نامرادی بھی۔

جب یہ نے کلام تو جی سننا گیا  
دل پر چھری چلی کہ جگر تھرا تھرا گیا  
منہ پر دلہن کے صاف دھڑاپا سا پھا گیا  
جوش بکا میں کچھ نہ زباں سے کہا گیا

دولہا کو اتنی بات سنا کر اک آہ کی  
صورت بتاتے جاؤ ہمارے بیاہ کی

یہی قاسم جب میدان میں پہنچتے ہیں تو سننے شادی شدہ جذباتی نوجوان کے بجائے ان کی تصویر اس  
طرح نظر آتی ہے

بڑھ کر رجز یہ پڑھنے لگے قاسم جری      عالم میں کون ہے جو کرے ہم سے ہمسری  
ہم حیدری ہیں ہم میں ہے زور فتنری      ہم سے ہے اونچ پایہ اور نگہ صفری

شہرہ ہے حرب و ضرب شہ خاص و عام کا  
سکہ ہے شش جہت میں ہمارے ہی نام کا

ازرق جب جگ کے لیے سامنے آتا ہے تو جناب قاسم اس سے یوں مخاطب ہوتے ہیں۔

قاسم نے دی صدا کہ بس اب کر زباں کو بند      اللہ کو غرور و تکبر نہیں پسند  
حق نے فروتنی سے کیا مجھ کو سر بلند      نیزے کا بند باندھ کوئی چھیڑ کر سمند

دیکھیں بلند کون ہے اور پست کون ہے  
کھل جائے گا ابھی کہ زبردست کون ہے

امام حسین کا کردار مرثیہ میں سب سے اہم بھی ہے اور کربلا کے آخری شہید ہونے کی وجہ سے  
عاشور کے دن ان کے عمل کا واقعہ دوسرے شہیدوں سے زیادہ بھی ہے۔ اس کے علاوہ پیشوا اور سردار  
ہونے کی وجہ سے رخصت اور شہادت کے سلسلے میں تقریباً ہر شہید کے مرثیہ میں ان کا ذکر آ جاتا ہے۔  
لڑائی شروع ہونے سے پہلے کے بھی بعض مناظر میں ان کا بیان ہوتا ہے جس کی وجہ سے ان کے جذبات و  
احساسات، ان کے انداز و کیفیت کے بیان کا دائرہ زیادہ بڑا ہے۔ ان کی شخصیت کے سب پہلوؤں کی مثالیں  
دینا طوالت کا باعث ہو گا، پھر بھی بعض خاص پہلوؤں کو مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ خیمے کے برپا  
کرنے کی جگہ پر جب حضرت عباس بڑی فوج سے ہم ہوتے ہیں تو امام حسین انھیں اپنے سر کی قسم  
دے کر اس طرح سمجھاتے ہیں:

ہے گرچہ ان کی بے لوثی قابل سزا      پر تم پر رحیم کے ہو بخش دو خطا  
جنگل ہو یا ترائی ہو ہے ہر جگہ خدا      مظلوم کا 'غریب کو' غصے سے کام کیا

کرتا ہے عاجزی وہی جو حق شناس ہے  
ہم کو نبی کی روح مطہر کا پاس ہے

مدنِ تری جلال کے اے میرے آفتاب      یاد آ گیا مجھے اسد اللہ کا عتاب  
تم سے مقابلے کی جہاں میں کسے ہے تاب      جعفر ہو دبدبے میں شجاعت میں بو تراب

یہ کیا ہیں تم تو سید سکندر کو توڑ دو  
لو ہم کو چاہتے ہو تو دریا کو چھوڑ دو

تھوڑے سے بستروں کی ہے درکار ہم کو جا      جنگل ہوا تو کیا، جو ترائی ہوئی تو کیا  
ہے عمر بے ثبات زمانہ ہے بے دقا      آرام کا محل نہیں یہ عاریت سرا

وہ اب کہاں ہیں شہر جنہوں نے بسائے ہیں  
سب اس زمیں پہ خاک میں ملنے کو آئے ہیں

شب عاشور جب وہ اپنی چھوٹی بچی سیکڑہ کو سمجھاتے ہیں تو ان کا ہنسا اور انداز دوسرا ہوتا ہے۔ مخاطب کی  
عمر کے اعتبار سے بات کے کہنے کا طریقہ بھی بدلا ہے اور باپ کی محبت الفاظ سے صاف جھلکتی ہے

حضرت نے کہا میں تری آواز کے قرباں      اللہ تم اب تک نہیں سوئی ہو مری جاں  
غربت میں کہاں راحت و آرام کا سماں      بن باپ کے تم کو تو نہیں چین کسی ہاں

اچھی نہیں عادت یہ نہ رویا کرو بی بی  
پہلو میں کبھی ماں کے بھی سویا کرو بی بی

کیا ہوئے جو ہم گھر میں کسی شب کو نہ آئیں      مجبور ہوں ایسے کہ تمہیں چھوڑ کے جائیں  
تم پاؤ نہ ہم کو نہ تمہیں ہم کہیں پائیں      بی بی کہو پھر چھاتی پہ کس طرح سلائیں

جنگل میں بہت قافلے لٹ جاتے ہیں بی بی  
 برسوں جو رہے ساتھ وہ تھٹ جاتے ہیں بی بی

فوج یزیدی سے امام حسین جب خطاب کرتے ہیں تو ان کے بچے میں دوسری کیفیت ہے۔ سنجیدگی،  
 متانت، ٹھہراؤ جو ان کے ذہن کی گہرائی اور جذبات پر قابو کا پتہ دیتا ہے۔ مخالف فوج نے دھاوا بول دیا ہے  
 لیکن امام ابھی جنگ کا آغاز کرنا نہیں چاہتے۔ ان کے ساتھی غصے میں بڑھنا چاہتے ہیں لیکن آپ کا رویہ یہ  
 ہے ”بولے شریاں سے ابھی کوئی زہار بڑھے“ اور اس کے بعد آپ فوج کو مخاطب کرتے ہیں اس لیے کہ  
 آپ ان کی ہدایت کا فرض بھی اپنے اوپر سمجھتے ہیں، ان کو راہ سے بھٹکا ہوا دیکھتے ہیں اور انہیں آنکھیں کھول  
 کر دیکھنے کا موقع دینا چاہتے ہیں۔ آتش غضب سے وہ مغلوب ہونا نہیں جانتے

یہ سخن کہہ کے مخاطب ہوئے اعدا سے امام      اے سپاہِ عرب دروم رہے دگوفہ و شام  
 تم پہ کرتا ہے حسین آخری حجت کو تمام      پھر مٹھبِ ناطق ہوں سنو میرا کلام

سخن حق کی طرف کانوں کو مصروف کرو  
 شورِ باجوں کا مناسب ہو تو موقوف کرو

اس وقت امام ہدایت کا چراغ اور صلح کا پیغام لے کر آگے بڑھے ہیں۔ کوئی اشتعال دلانے والی بات  
 نہیں کہتے، کوئی حکم نہیں دیتے، کسی بڑائی اور برتری کا ذکر نہیں کرتے، لیکن جب جہاد کی غرض سے میدان  
 میں پہنچتے ہیں تو ان کی رجز کا انداز دوسرا ہوتا ہے۔ عرب کے قاعدے کے مطابق اس وقت ان کی زبان سے  
 اپنے اوصاف کا بیان بھی ہے اور لہجہ بھی فخریہ ہے:

بخشا ہے حق نے مجھ کو شہِ لاف کا زور      اس دستِ مرتعش میں ہے دستِ خدا کا زور  
 ہے انگلیوں کے بند میں خبر کشا کا زور      پانی ہے میرے زور کے آگے ہوا کا زور

الٹوں فلک کو یوں جو ہو قصدِ انقلاب کا  
 جس طرح ٹوٹ جاتا ہے ساغرِ حباب کا



ایک دوسرے مقام پر ابن سعد سے اس طرح گفتگو کرتے ہیں

کہتا تھا ابن سعد کہ اے آسمان جناب بیعت جو کیجئے اب بھی تو حاضر ہے جام آب  
فرماتے تھے حسین کہ اے خانماں خراب دریا کو خاک جانا ہے ابن بو تراب

فاسق ہے پاس کچھ تجھے اسلام کا نہیں  
آب بقا ہو اب تو مرے کام کا نہیں

میدان میں جب جان دینے کے لیے جاتے ہیں تو آپ اہل حرم سے رخصت ہوتے ہوئے انہیں صبر  
کی تلقین کرتے ہیں اور رضائے الہی کو سب سے افضل اور اہم بتاتے ہیں

فرمایا ش نے صبر بہن چاہیے تمہیں خالق کو یاد سروطن چاہیے تمہیں  
لب پر رضا رضا کا سخن چاہیے تمہیں جو ماں کا تھا چلن وہ چلن چاہیے تمہیں

ہر بار پوچھتے تھے سبب آو سرو کا  
شکوہ کیا علی سے نہ پہلو کے درد کا

سچ ہے کہ غم کو مجھ سے محبت ہے اے بہن کیا کیجئے ناگزیر یہ فرقت ہے اے بہن  
بیارے تمہارے بھائی کی رخصت ہے اے بہن دنیا مقام رنج و مصیبت ہے اے بہن

بھولے نہ یاد حق کبھی مگو حال غیر ہو  
اس کی ظفر ہے خاتمہ جس کا بہ خیر ہو

یہی صبر دہشت کا پہلا جب بیٹے کی لاش پر پہنچتا ہے تو اس کا دل کڑھتا ہے، مگر یہ دزاری جو انسانی فطرت  
کا تقاضا ہے وہ اس کے یہاں بھی نظر آتی ہے کیونکہ ایسی حالت میں انہیں اگر اس کے دل پر چوٹ لگتی نہ  
دکھائیں اس کو اس صدمے سے غم حال نہ پیش کریں تو اس کا کردار انسانی کردار نہ رہے۔ جہاں انہیں نے امام

حسین کو انتہائی متین، سنجیدہ اور معاملہ فہم دکھایا ہے وہاں یہ بھی مد نظر رکھا ہے کہ ان کی تصویر لوگوں کے سامنے اسکا نہ آئے کہ وہ کسی اور دنیا کی مخلوق معلوم ہونے لگیں۔ انھیں کچھ اصول پیارے ہیں، کچھ قدریں عزیز ہیں جن کو بچانے کے لیے وہ جان کی بھی پروا نہیں کرتے، لیکن ایسا نہیں ہے کہ ان کے سامنے ان کی گود کے پالے مارے جائیں، ان کے جگر کے ٹکڑے کٹ کٹ کر گرتے رہیں اور انھیں دکھ نہ ہو، اس تکلیف کا احساس نہ ہو۔ اگر انھیں انھیں اس طرح پیش کرتے تو وہ صبر کے بجائے بے حسی کی کیفیت کہی جاتی۔ اس لیے انھیں نے عام انسانی خصائل سے بھی ان کا رشتہ مضبوط رکھا ہے اور یہی ان کی ہوش مندی ہے۔ امام حسین جناب علی اکبر کی لاش پر پہنچتے ہیں۔

بر بھی سے ٹکڑے ٹکڑے تھا تخت جگر کا دل      خود باپ نے چھیدا ہوا دیکھا پیر کا دل  
ہوتا ہے آہمینہ سے نازک بشر کا دل      پتھر کا دل نہیں ہے یہ دل ہے پدر کا دل

ایوب بھی اگر ہوں تو دم بھر نہ کل پڑے  
آنسو تھمیں تو منہ سے کلیجہ نکل پڑے

پھٹا وہ لال جس کا گورا نہ تھا فراق      فرہتے تھے کہ لوٹ لیا تو نے اے عراق  
اے موت جلد آ کہ بس اب زندگی ہے شاق      عنبر کی آرزو ہے شہادت کا اشتیاق

یرباد اس طرح کوئی آباد گھر نہ ہو  
کیا زندگی کا لطف جب ایسا پسر نہ ہو

کبھے تھے ہم نیبے گا نہ ہر دو جوان کا ساتھ      ہر دو جوان کا ساتھ ہے تیرد کہاں کا ساتھ  
غربت میں کون دے پدر ناتواں کا ساتھ      وا احسر تا کہ چھوٹ گیا کارداں کا ساتھ

یوں قافلے سے چھوٹ کے فتنہ رہ گیا  
سب نوجوان چلے گئے یہ ہر رہ گیا

یہاں بھی انیس نے کرداروں کے فرق اور مراتب اور فرق جذبات کا خیال رکھا ہے۔ علی اکبر سے امام حسین کو جتنی محبت اور لگاؤ ہے اس سے کم جناب زینب کو نہیں، وہ بھی اسی گھرانے میں پلی بڑھی ہیں لیکن عورت ہونے کی وجہ سے ان کے کردار کے بعض خصوصیات مختلف ہیں بعض دوسرے وجوہ سے بھی بعض حالات میں ان کے رد عمل کا زوایہ مختلف ہوتا ہے۔ جناب علی اکبر کی شہادت پر وہ جس طرح بین کرتی ہیں وہ موضوع کے اعتبار سے متحد ہوتے ہوئے بھی اوپر کے بین سے الگ، ایک دوسرے آدمی کے خیالات معلوم ہوتے ہیں:

چلائی تھی ارے مرا پیارا ہے کس طرف      اے آسمان وہ عرش کا تارا ہے کس طرف  
اے ہر شام، چاند ہمارا ہے کس طرف      اے ارض کربلا وہ سدھارا ہے کس طرف

ہے ہے سناں سے جان مٹی میہمان کی  
میت کدھر کو ہے مرے کڑیل جوان کی

اے میرے گل بدن، مرے ابرو کماں جواں      اے میرے کم سخن، مرے شریں بیاں جواں  
اے میرے صف شکن، میرے حیدر نشاں جواں      اے میرے تیغ زن، مرے شیر ثیاں جواں

لاکھوں سے معرکہ تیش آفتاب میں  
دودن کی پیاس نے تجھے مارا شباب میں

ان مثالوں کی روشنی میں انیس کی کردار نگاری پر یہ رائے دیکھئے

”میر انیس نے مداحی پر اتنا زور دیا ہے کہ ہم نتیجہ نکالنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ وہ مرثیہ نگاری کو مداحی کے سوا کچھ نہ سمجھتے تھے جتنی ان کے لیے مرثیہ لکھنا اور قصیدہ بانٹل ایک ہی طرح کے عمل تھے۔ ان میں وہ کوئی زیادہ فرق نہیں کرتے۔ امام حسین اور حضرت عباس اور علی اکبر کے حال میں جو مرثیے ہیں وہ سب ایک دوسرے پر چسپاں ہو سکتے ہیں۔“<sup>۱</sup>

۱۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، مرثیہ نگاری اور میر انیس ص 37 (پارہ دوم)

اسی سے ملتی جلتی بات اس سے بہت پہلے پروفیسر کلیم الدین نے کہی تھی  
 ”سیرت نگاری تو اردو شعرا میں سراسر مفقود ہے۔ انیس کے مراٹھی میں بھی اس کا  
 وجود نہیں۔ وہ ہر فرد کی شخصیت کو الگ الگ واضح نہیں کرتے۔ سب ایک ہی  
 رنگ میں رنگے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہر فرد میں وہی خوبیاں ہیں جو دوسروں میں  
 پائی جاتی ہیں۔“<sup>۱</sup>

یہ خیالات ظاہر کرنے کے وقت ان لوگوں کے ذہن میں غالباً بعض مغربی ناقدوں کے وہ اقوال تھے  
 جن کے اعتبار سے کردار نگاری کی کامیابی یہ ہے کہ کرداروں کے سامنے عمل و حرکت کا میدان کھلا ہوتا  
 چاہیے۔ ہر موقع پر کردار کے سامنے عمل کرنے کے ایک سے زیادہ راستے ہوں جن میں سے وہ کوئی بھی اختیار  
 کر سکتا ہو۔ ناول یا ڈرامے کے ابتدائی حصہ میں یہ بے یقینی نمایاں ہونا چاہیے کہ ایک مخصوص کردار ان  
 راستوں میں سے کون سا راستہ اختیار کرے گا۔ جیسے جیسے ناول آگے بڑھتا جاتا ہے کردار کا مزاج لوگوں کے  
 سامنے آتا جاتا ہے اس کے طریقہ عمل کے بارے میں پڑھنے والوں کی بے یقینی گھسنتی جاتی ہے اور وہ بتا سکتے  
 ہیں کہ کن حالات میں کردار کا رد عمل کس قسم کا ہو گا۔ کردار نگاری کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ جو کردار  
 پیش کیے جائیں ان کی اچھائیاں بھی واضح کی جائیں اور برائیاں بھی وہ غلطیاں بھی کرتے ہوں اور خامیاں بھی  
 رکھتے ہیں۔ برے کردار میں بھی اچھائیوں کے کچھ پہلو موجود ہوں چاہے ان کا تناسب کتنا ہی کم کیوں نہ ہو۔  
 ان خیالات کے پس منظر میں جب مرثیہ کے موضوع اور اس کے کرداروں کو رکھا جائے گا تو  
 مرثیوں کو پڑھے بغیر ہی یہ فیصلہ کیا جاسکتا ہے کہ متذکرہ بالا اصولوں کو مد نظر رکھتے ہوئے مرثیہ میں کردار  
 نگاری ممکن ہی نہیں۔ اس لیے کہ اس کے واقعات، اس کا انجام، کرداروں کے فیصلے سب پہلے سے مقرر  
 ہیں۔ باری باری سے سب کو میدان جنگ کی اجازت لینا اور میدان میں جا کر شہید ہونا ہے۔ مرثیہ  
 گو واقعات کے اس بہاؤ میں مختار نہیں۔ اس لیے مرثیہ کی کردار نگاری کو خود اس صنف کی عائد کردہ پابندیوں

کو پیش نظر رکھ کر سمجھنا چاہیے اور دوسرے اصناف کے اصول کو ان پر ہو بہو منطبق نہیں کرنا چاہیے۔ کردار نگاری کا مقصد شخصیت کا نمایاں کرنا ہے۔ کرداروں کی ایسے خصوصیات واضح کر دیئے جائیں جن کی مدد سے ان کی الگ شخصیت محسوس کی جاسکے۔ جسمانی طور پر وہ الگ معلوم ہوں اور صرف نام کی تبدیلی ہی ان کی پہچان نہ ہو۔ انیس کے یہاں سے ہم نے مثالیں دے کر واضح کیا ہے کہ ان کے کرداروں کے لب و لہجہ، انداز اور برتاؤ الگ الگ ہیں۔ نمر کے کنارے خیمے نصب کرنے کے مسئلے پر حضرت عباس اور امام حسین کا رد عمل مختلف ہوتا ہے۔ یہی صورت ان دو کرداروں میں ہر جگہ دیکھی جاسکتی ہے۔ موقع نہیں کہ اور مثالیں دے کر یہ بات واضح کی جائے کہ جناب زینب، زوجہ عباس اور جناب سکینہ واضح طور پر الگ الگ خصوصیات رکھتے ہیں۔ کردار بھی ہیں۔ اسی طرح جناب عمر، عون و محمد اور علی اکبر کے کردار بھی ہیں یہ ضرور ہے کہ جناب صفرا کا جو کردار پیش کیا گیا ہے اس میں جو دوسرے کرداروں سے علاحدگی ہے وہ کردار کی نہیں بلکہ حالات کی وجہ سے ہے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان کی جگہ جناب کبرا ہو تیں تو ان کا جذباتی رد عمل بھی وہی نہ ہوتا جو جناب صفرا کا پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح عباس اور واقعات سے قطع نظر کر کے جناب صفرا کو پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح عباس اور واقعات سے قطع نظر کر کے جناب قاسم اور جناب علی اکبر کے خصائل میں کوئی واضح فرق نہیں پیش کیا گیا جو ایک میں ہو اور دوسرے میں نہ ہو۔ لیکن ان باتوں سے یہ نتیجہ بھی نہیں نکالا جاسکتا کہ انیس کے یہاں کردار نگاری کا فن ان ہے۔ احسن فاروقی اور کلیم الدین کا یہ خیال انیس کے مرثیوں کے مختلف حصوں کو دیکھئے اور مقابہ کیے بغیر ایسے مفروضات پر قائم ہے جن کا حقیقت سے واسطہ نہیں۔ پچھلے صفحات میں اسی بہت سی مثالیں دی جا چکی ہیں جن سے واضح ہے کہ انیس نے مرثیہ کے کرداروں میں ایسے نفسیاتی پہلو پیدا کیے ہیں اور مختلف حالات میں ان کے عمل و رد عمل کو ایسی چابکدستی سے پیش کیا ہے کہ ان کرداروں کی شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔

براہ راست مرثیوں کا گہرا مطالعہ کیے بغیر اس کے خصوصیات اور حدود پر تنقید کی نگاہ ڈالنے سے کردار نگاری کے سلسلے میں لوگوں کو ایک اور غلط فہمی ہوئی ہے۔ مرثیہ کے کردار دو بڑے گروہوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ ایک امام حسین اور ان کے ساتھیوں کا گروہ دوسرا ان کے مخالفین کا۔ عقائد و روایات کے ماتحت مرثیہ گو کے نزدیک ان میں سے پہلے گروہ کے تمام ارادے اچھے اور پسندیدہ خیال کے حامل ہیں۔ وہ حق گو، بہادر، حامد، دلاور، خدا ترس وغیرہ ہیں۔ دوسرا گروہ سب لوگ شمشیر



زیر پرست لالچی اور بے ضمیر ہیں۔ انہیں پہلے گروہ کے افراد میں کوئی خامی نہیں دکھاتے اور دوسرے گروہ کے لوگوں میں کوئی خوبی نہیں پیش کرتے۔ عام حالات میں یہ کردار نگاری کی کمی ہے لیکن یہاں مسئلہ سچائی کا نہیں بلکہ شاعرانہ سچائی کا ہے۔ مرثیہ کے کردار ناول یا ڈراما کے عام کردار نہیں جنہیں ناول نگار اپنی مرضی کے مطابق ڈھال کر پیش کرتا ہے بلکہ مرثیہ کے کردار ایسے ہیں جن کے خصائل کے متعلق اسے یقین ہے کہ وہ اس کے عقیدے کے مطابق تھے۔ اسی نکتہ سے لوگوں کو غلط فہمی ہوئی کہ جب امام حسین کے سب ساتھیوں میں اچھائیاں ہیں اور سب مخالفین میں برائیاں تو ادھر کے سب کردار ایک سے ہوں گے اور ادھر کے سارے افراد بھی یکساں ہوں گے۔ انہیں کے مرثیوں کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہو جائے گا کہ باوجودیکہ امام حسین کے سب ساتھیوں میں تمام پسندیدہ خصائل مشترک ہیں پھر بھی انہوں نے ان خصائل میں ایسے باریک پہلو پیدا کیے ہیں کہ ان کی شخصیتیں ایک دوسرے سے الگ محسوس کی جاسکتی ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین نے ایک جگہ اس نکتہ پر اس طرح روشنی ڈالی ہے

”جب کرداروں کے متعلق تاوا قنیت ہو اور اشاروں، کنایوں اور استعاروں کی زبان سمجھ میں نہ آئے اس وقت یہ سمجھنا کہ شاعر کردار نگاری میں ناکام رہا ہے شاعر کے ساتھ نا انصافی ہے۔ مرثیہ کی کردار نگاری ناول اور ڈرامے کی کردار سازی سے مختلف ضرور ہے لیکن ایسا نہیں کہ میرا انہیں نے کرداروں کی ظاہری اور باطنی جذباتی اور ذہنی کیفیات اور نفسیات کا لحاظ ہی نہیں رکھا اور بنے بنائے کرداروں کو بنی بنائی شکلوں میں بغیر کد و کاوش کے پیش کر دیا ہے اگر ایسا ہوتا تو ان کرداروں کا عمل ہمیں متاثر نہ کرتا اور ہمیں ان کے متعلق متحسّس نہ بناتا۔ شاید ان کے کرداروں کے جان دار ہونے کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ میرا انہیں نے یہ عقیدہ رکھتے ہوئے کہ امام حسین اور ان کے ساتھی الوہی شان رکھتے تھے عام طور سے کردار کے انسانی پہلوؤں ہی پر زور دیا ہے۔“<sup>۱</sup>

<sup>۱</sup> مقدمہ مرثیہ انہیں جداول ص 22-23 (لاہور)

انہیں کے کردار مثالی ہونے کی وجہ سے نمائندہ کردار ہیں۔ وہ نیکیوں کا مجسمہ ہیں یا برائیوں کی تصویر جو خیر و شر کی متضاد طاقتوں کی کشمکش پیش کرتے ہیں۔ ان کا اس طرح نمائندہ (ٹائپ) ہونا حقیقت کا ایک اور رخ سامنے کرتا ہے جس سے حیات کے سماجی اور اخلاقی عوامل کا ہمیں زیادہ اچھا شعور حاصل ہوتا ہے۔ ممتاز حسین نے ایک جگہ اسے واضح کیا ہے۔

”اب کرداروں کے ٹائپ کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ ایک حقیقت نگار صرف اسی ٹائپ کے کرداروں کی مصوری سے حقیقت کو گرفت میں نہیں لاسکتا ہے جو مرقی ہوئی حقیقت یا اپنے احوال کا شکار ہو کر رہ گئے ہیں۔ اس میں حقیقت کی تصویر موجود ہوتی ہے لیکن وہ ادھوری ہے۔ پوری حقیقت کو پیش کرنے کے لیے اس ٹائپ کے کرداروں کو منتخب کرنا ضروری ہے جو گولیوں سے گھائل ہو کر بھی انسانیت کا پرچم اڑاتے جاتے ہیں۔“<sup>۱</sup>

انہیں کے کردار نیزہ و شمشیر سے لہو لہان انسانی قدروں کی حمایت میں ہنس کر جان دیتے ہیں اور ذاتی مفاد سے بے نیاز زندگی کے دھارے کو پلٹنے، فشق و فجور، کمر دریا، استعمار و دولت پرستی کا پردہ قاش کرنے کے لیے اپنے کو مٹا دیتے ہیں۔

کردار نگاری ہی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ عرب کے کردار مرثیوں میں ہندوستانی رسوم کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں لیکن یہ مسئلہ چونکہ انہیں کے ساتھ مخصوص نہیں بلکہ اردو مرثیہ کی ایک عام روایت ہے جس کے بارے میں ہم نے دوسری جگہ اظہار خیال کیا ہے اس لیے یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں۔

#### (4)

مرثیہ ایک بیانیہ نظم ہے جس میں الیہ اور رزمیہ کے خصوصیات ملتے ہیں بیانیہ نظم کی ایک اہم خصوصیت واقعہ نگاری ہے۔ درسطو نے شاعری کو حیات انسانی کی نقالی قرار دیا ہے۔ ”بوطیقا میں نقالی سے مراد ادب میں زندگی کی خارجی تمثیل ہے جسے ہم اپنی زبان میں زندگی کی تختلی باز آفرینی کہہ سکتے ہیں۔“<sup>۲</sup> شاعر

<sup>۱</sup> نئے تنقیدی گوشے ص ۴۸ (دہلی)

<sup>۲</sup> اسکاٹ جیمز، میکنگ آف لٹریچر ص ۵۳ (۱۹۴۸)

اعمال و افعال کو اپنے مشاہدے، تجربے اور تخیل کی مدد سے اس طرح پیش کرتا ہے کہ اس کے پڑھنے یا سننے والے اسے فطری زندگی کی تصویر سمجھیں۔ اگر وہ صدیوں کا پرانا واقعہ ہو تو شاعر کا بیان اور اُن کی قوت تخیل کو اس طرح بیدار کر دے کہ وہ وقت کے اس فاصلے کو طے کر کے اس دنیا میں پہنچ جائیں جس کا بیان ہو رہا ہے۔ گویا وہ الفاظ کی مدد سے اس ماحول کو پھر سے پیدا کر دے جس میں اس کے بیان کیے ہوئے واقعات پیش آرہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس ماحول آفرینی میں کامیابی اسی وقت ہو سکتی ہے جب واقعات، مناظر، کردار، جذبات، گفتگو اس طرح سے پیش کی جائے کہ ان پر حقیقت کا دھوکا ہو۔ یہی تاریخی حقیقت اور شاعرانہ حقیقت کا فرق ہے۔ ارسطو ہی کے خیالات کا سہارا لے کر یہاں کہا جاسکتا ہے کہ شاعر حقیقت کو پیش ضرورت کرتا ہے لیکن اس کی حقیقت مورخ، فوٹو گرافر یا سائنسدان کی حقیقت سے الگ ہے۔ شاعر کی حقیقت جمالیاتی شعور پر منحصر ہے۔ گزرے ہوئے واقعات کا بیان کرنا اس کا مطمح نظر نہیں بلکہ جو پیش آسکیں، جن کے واقع ہونے کا امکان ہو، حالات و واقعات کا جو منطقی نتیجہ ہوں ان کو قائل اطمینان طریقے سے پیش کرنا شاعر کا فریضہ ہے اور اگر وہ اس میں کامیاب ہے تو اس کے کمال میں شک نہیں کیا جاسکتا۔

انہیں نے جہاں جہاں اپنی واقعہ نگاری کی طرف اشارے کیے ہیں وہاں وہاں اس کا پتہ چلتا ہے کہ ان کے ذہن میں یہ مقصد بڑی حد تک موجود ہیں۔ وہ مداحی شبیر کو اپنے لیے باعث فخر ضرور سمجھتے ہیں لیکن انہیں اس کا بھی احساس ہے کہ یہ مداحی صرف لفاظی نہ ہو بلکہ مرقع کشی تک پہنچ جائے جسے دیکھ کر مانی و بہنو کے ایسے ماہر مصور بھی دنگ ہو جائیں:

قلم فکر سے کھینچوں جو کسی رزم کا رنگ      طبع تصویر پہ کرنے لگیں آ آ کے پتنگ  
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہنو ہو دنگ      خوں پرستا نظر آئے جو دکھاؤں صف جنگ

رزم ایسی ہو کہ دل سب کے بھڑک جائیں ابھی  
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

انہیں کے مرثیوں کو جب اس نظر سے دیکھا جائے تو ان میں خیام حسینی کی زندگی اپنے پورے وقار، چہل چہل، آرزوں اور حسرتوں کی جھلکاتی شمعوں میں جھلکتی نظر آتی ہے۔ کہیں جوش سرفروشی کہیں

شوق صف شکنی، کہیں صبر و قناعت، کہیں رنج و محن، کہیں سرفرازی کی آرزو، کہیں کامیابی کا افتخار، کہیں رخصت کا کرب، کہیں نور نظر کا غم، کہیں بزرگوں کا ادب، کہیں خورد سالوں کی ضدیں، غرض تھوڑے تھوڑے وقفوں کے بیانات ہیں جن میں ایک مرثیہ ابتدا سے خاتمہ تک پہنچتا ہے لیکن ان میں واقعات، نفسیات، طرز معاشرت کے بہت سے پیچیدہ نقشے اور خاکے بنائے گئے ہیں جن میں انسانی زندگی کے رنگ رنگ جلوے نمایاں ہیں۔ انیس کے اس کمال کا اعتراف کلیم الدین احمد نے بھی کیا ہے:

”انیس واقعہ نگاری میں کمال رکھتے ہیں۔ انسانی کرداری، افعال خصوصاً جنگ و نزاع تو نہایت جوش و منہائی سے بیان کرتے ہیں۔ کہیں کوئی شے مبہم و تاریک نظر نہیں آتی۔ ہر تفصیل مثل روز روشن عیاں ہے۔ انسانی افعال ساکن ہوں یا متحرک وہ ہر دو رخ کی تصویر یکساں کھینچے ہیں۔ وہ واقعیت کی بہتہ نقل نہیں کرتے بلکہ اپنے تخیل سے ان میں رنگ بھرتے ہیں۔ ان کا دعویٰ یہاں نہیں کہ ان کی نقاشی سے ہلکی و بہتر ادومک ہیں۔ یہ محض شاعرانہ تعلق نہیں کہ ”خوں پرستا نظر آئے جو دکھلاؤں صف جنگ“۔“

حضرت عباس کی رخصت بہت سے مرثیہ گوئیوں نے بیان کی ہے لیکن انیس نے اس میں جو باریکیاں پیدا کی ہیں وہ کسی کے یہاں نظر نہیں آتیں، مرثیہ سے باہر دوسرے اصناف نظم میں بھی اس نزاکت بیان کی مثال مشکل ہی سے ملے گی:

باتیں یہ سن کے روتی ہیں زینب جھکائے سر      قمرِ ری ہے زوجہ عباس نامور  
چہرہ توفیق ہے گود میں ہے چاند سا پر      بلخ ہے شرم روتی ہے منہ پھیر پھیر کر

موقع نہ روکنے کا ہے نہ ہی بول سکتی ہے  
حضرت کے منہ کو نہ کسی آنکھوں سے نکلتی ہے



عباس دیکھتے ہیں جو زوجہ کا اضطراب ہوتا ہے تیر غم جگر ناتواں کے پار  
 روتے ہیں خود مگر یہ اشارہ ہے بار بار شوہر کے غم میں یوں کوئی ہوتا ہے بے قرار

اکو اوب سے دلبر لہرا کے سامنے  
 روتی ہیں لونڈیاں کہیں اُٹھا کے سامنے

حضرت خضر کے نزاع کی کیفیت اس طرح بیان کی ہے۔

کہہ کے یہ گود میں شیر کے لی انگڑائی آیا ماتھے پہ عرق چہرے پہ زردی چھائی  
 شہ نے فرمایا ہمیں چھوڑ چلے اسے بھائی چل بے خبر جری پھر نہ کچھ آواز آئی

طاؤر روح نے پرواز کی طوبا کی طرف  
 چلتیاں رہ گئیں پھر کر شہ والا کی طرف

کربلا میں جب امام حسین اپنے ساتھیوں کے ساتھ وارد ہوتے ہیں تو ان کی حالت کی تصویر کشی اس  
 طرح کی گئی ہے۔

اترا یہ کہہ کے کشتی امت کا اخدا جتنے سوار تھے وہ ہوئے سب پیادہ پا  
 حضرت نے مسکرا کے یہ ایک ایک سے کہا دیکھو تو کیا ترائی ہے کیا نہر کیا فضا

اکبر گفت ہو گئے صحرا کو دیکھ کر  
 عباس جھومنے لگے دریا کو دیکھ کر

با چشم نم وہاں سے بوسے آپ چند کام گویا زمیں کی سیر کو اترا مہ تمام  
 مثل نجوم گرد تھے حیدر کے لالہ نام شکلیں وہ نور کی وہ جہل وہ اختتام

زنہیں ہوا سے لٹی تھیں ہاتھوں میں ہاتھ تھے  
 لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے



بولے یہ ہاتھ جوڑ کے عباس نامور      خیمے کہاں پھا کریں یا شاہ بحر و بر  
ایذا ہے محملوں میں بہت ال بیت پر      بچے ہیں نازکی میں گلوں سے زیادہ تر

کب سے عمر یوں کے ہیں پردے چھٹے ہوئے  
گرمی کے مارے دم ہیں سکھوں کے گھٹے ہوئے

کچھ سوچ کر امام دو عالم نے یہ کہا      زینب جہاں کہیں وہیں خیمے کرو پھا  
پیچھے ہٹے یہ سنتے ہی عباس با وفا      جا کر قریب محمل زینب یہ دی صدا

حاضر ہے جاں نثار امام غیور کا  
برپا کہاں ہو خیمہ اقدس حضور کا

آرٹ کا مقصد بہت سے ناقدوں کے نزدیک فریب حقیقت پیدا کر کے مسرت یا اطمینان بخشنا ہے۔ شاید اسی لیے کروچے نے نظم کو بولتی ہوئی تصویر اور تصویر کو خاموش نظم کہا ہے۔ دونوں ہی میں دیکھنے والے کو زندگی سے مشابہت نظر آتی ہے اور جیسے اس پر کچھ نئی حقیقتوں یا زندگی کے کسی نئے رخ سے آگاہی کی خوشی ہوتی ہے لیکن کروچے نے اپنے قول میں ایک بات پر نظر نہیں رکھی۔ مصوری اور شاعری کا مقصد ایک ہے لیکن ان کے ذریعہ اظہار میں فرق ہے۔ مصور متحرک واقعات میں کسی ایک لمحے کی تصویر کشی کر سکتا ہے اپنے نقطہ نظر سے اس میں عمومیت پیدا کر سکتا ہے لیکن مسلسل عمل کی متحرک تصویر اس کے دائرے سے باہر ہے۔ ایک ظہری ہوئی چیز کی تصویر کشی میں مصور ضرور کامیاب ہوتا ہے لیکن بیانیہ صنف سخن میں عمل کا جو متحرک بیان ہوتا ہے وہ شاعر کے دائرہ اظہار میں آتا ہے اچھے شاعر کی تصویر کشی کا طریقہ بھی مصور سے مختلف ہوتا ہے۔ مصور منظر کی ہر ممکن تفصیل ہو شادی اور چاکلہ سٹی سے سامنے لاتا ہے، اعضا کا تناسب، پیشانی کی شکنیں، آنکھوں کا انداز، لباس، پس منظر وغیرہ لیکن شاعر پورے منظر کی تفصیل بیان کر کے لوگوں کو الجھاتا نہیں وہ صرف خاص خاص اشیاء سے منظر کا ایسا خاکہ پیش کرتا ہے کہ باقی چیزیں پڑھنے والے اپنے ذہن سے بھر کر تصویر مکمل کر لیں۔ انیس کی واقعہ نگاری کے کامیاب ترین نمونے وہ نہیں جہاں وہ تفصیلات میں چلے جاتے ہیں۔ مثلاً سرپا کا بیان، جس میں ایک ایک عضو کی خوبصورتی کا

بیان ہوتا ہے بلکہ وہ مقامات ہیں جہاں وہ اشاروں اور کنایوں سے احساس کو مخاطب کرتے ہیں، شائد اور سامعہ کو متحرک کرتے ہیں یا ایسی تلمیحوں یا حوالوں کی طرف ذہن کو موڑتے ہیں جو یادداشت کو بیدار کر کے تصویر میں آب و رنگ پیدا کرتے ہیں یا مناظر قدرت کی تشبیہوں اور استعاروں سے کیفیت اور اثر بڑھاتے ہیں۔ میدان جنگ کی فضا، شجاعت کا جوش اور انصار حسینی کے تیور ایک بند میں اس طرح نظم کرتے ہیں:

ہو گئے سرخ شجاعت سے رخ آل نبی      آئی ٹھنڈی جو ہوا بھول گئے نقشہ نبی  
رن میں کڑکا ہوا بجنے لگے باجے عربی      یکہ تازوں میں ہوا شور مہارز طلبی

اک گھٹا چھاگنی ڈھالوں سے یہ کاروں کی  
برق ہر صف میں چمکنے لگی تلواروں کی

(5)

مرثیہ میں جنگ کے مضامین پر فصیح اور نصیر نے زیادہ زور دینا شروع کیا اور انیس کے دور تک شہدائے کربلا کے مرثیوں میں اس کا تناسب نصف سے زیادہ ہو گیا۔ اسی سے ظاہر ہے کہ مرثیہ میں اس عنصر کی کتنی اہمیت ہے اور اسی کی کامیابی پر مرثیہ کا دار و مدار ہے۔ رزم کے مضامین کو عموماً پانچ حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے

1۔ میدان جنگ کا ماحول، فوجوں کی الجھل وغیرہ 2۔ آمد و رفت

3۔ تلوار کی تعریف 4۔ گھوڑے کی تعریف 5۔ جنگ

انیس پر اب تک جن ناقدوں نے اظہار خیال کیا ہے وہ تقریباً سب اس پر متفق ہیں کہ انیس نے اپنی فنی مہارت سے ان مناظر کے بیان میں جان ڈال دی ہے۔ جس دور میں وہ تھے اس میں اس قسم کی جنگ کا رواج بہت کم ہو گیا تھا جیسی کہ کربلا کے میدان میں ہو سکتی تھی اور جسے انیس نے اپنی قوت تخیل کی مدد سے لوگوں کے سامنے ترتیب دے کر رکھ دیا ہے۔ جنگ کے یہ مناظر ای شاعرانہ حقیقت نگاری کا نمونہ ہیں جس کی طرف دوسری جگہ اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یعنی تاریخ میں تو فوجوں کی کثرت، بعض اہم واقعات اور انجام معلوم ہیں لیکن انیس نے اپنے مرثیوں میں لڑائی کا ایسا ماحول پیش کیا ہے کہ کربلا کی جنگ کا ایک وسیع نقشہ

ذہن میں آجاتا ہے۔ دونوں طرف کی صف آرائی، یزیدی فوج کی کثرت، مہارز ظلی کا شور میدان کاررہ کی جیتی جاگتی تصویر سامنے کر دیتے ہیں:

کڑکیں وہ کہیں وہ ہوا فوج میں کڑکا      تیغوں کی سفیدی تھی کہ تھا نور کاڑکا  
گہر بجھ گیا خورشید کا شعلہ کبھی بھڑکا      ہر دل کو ہلا دیتا تھا سرکٹنے کا دھڑکا

نعرے تھے کہ حیدر کے دلیروں سے دعا ہے  
گھوڑے بھی بھڑکتے تھے کہ شیروں سے دعا ہے

دانتوں میں شجاعانِ عرب ڈانڑیاں داہے      وہ صورتیں خونخوار وہ گھوڑے دور کا بے  
وہ گردنیں وہ سر تھے کہ معکوس قرابے      وہ آگ کے پتلے تھے تو شہیدِ شتابے

خون آل محمد کا بہایا تو انھیں نے  
سادات کے خیموں کو جلایا تو انھیں نے

مہالنے کے اتنے کم استعمال سے خونخوار جنگ آزمائوں کی ایسی واضح تصویر کھینچنا انیس کا کمال ہے جس میں مشاہدے کی وسعت سے کمانوں کا کڑکنا، ڈانڑیاں منہ میں دہنا اور گھوڑوں کا بھڑکنا جیسے چند خطوط کھینچ کر پورا نقشہ سامنے کر دیا ہے۔ فوج اعدا میں جنابِ خُر کی آمد کا بیان بھی ایسے ہی فن کا مظاہرہ ہے

خُر چلا فوج مخالف پہ اڑا کر تو سن      چو کڑی بھول گئے اس کی ٹکا پو سے ہرن  
وہ جلال اور وہ شوکت وہ غضب کی چٹن      ہاتھ میں تیغ، کہاں دوش پہ ، بر میں جوشن

دوسرے دوش پہ شعلے کے جوتل کھاتے تھے  
کاکل حور کے سب بچ کھلے جاتے تھے

زور بازو کا نمایاں تھا بھرے شانوں سے      دستِ فولاد دبا جاتا تھا دستانوں سے  
بر جمیوں اڑتا تھا دب دب کے فرس رانوں سے      آنکھ بڑ جاتی تھی دریا کے ٹمہبانوں سے

خود روی کی جو ضو تاپہ فلک جاتی تھی  
چشم خورشید میں بجلی سی چمک جاتی تھی

اپنی جگہ زوردار آمد ہے جس سے عمر کی شجاعت اور شان بھی نمایاں ہے اور ان کے گھوڑے کی خوبیاں بھی ظاہر ہیں، لیکن حضرت عباس کی آمد پر نظر ڈالیے تو ان کا رعب و دبدبہ ہی اور ہے۔ الفاظ میں زور کے ساتھ شوکت بھی ہے اس لیے انہیں انہیں اٹھج عرب مانتے ہیں۔ ان کے اور جناب عمر کے بیان میں فرق مراتب نہ رکھا جائے تو اس اہمیت کا اندازہ کیسے ہو جو انہیں حاصل ہے۔ یہی وہ مقامات ہیں جہاں انہیں کے جوہر کھلتے ہیں اور ان معترضین کی کی مطالعہ یا جلد بازی ظاہر ہوتی ہے جن کے نزدیک انہیں کے یہاں سب کی آمد، جگہ غیر ہائیک سی ہے۔

رکھا قدم رکاب میں حیدر کے لال نے      غنیمتیں پا کو فخر سے چوما ہلال نے  
بخشی جو صدر زیں کو ضیا خوش جمال نے      دم کو چنور کیا فری بے مثال نے

کس باز سے وہ رشک غزال غنیمت چلا  
ملاؤں تھا کہ سیر کو سوئے چمن چلا

وہ دبدبہ وہ سلطنت شاہانہ وہ شباب      تمہارا رہا تھا جس کی جلالت سے آفتاب  
وہ رعب حق کو شیر کا زہرہ ہو آب آب      صولت میں فرد دفتر جرأت میں انتخاب

صورت میں سارے طور خدا کے ولی کے ہیں  
شوکت پکارتی ہے کہ بیٹے علی کے ہیں

قربان اقصای علم دار حق پڑو      لرزاں تھا جس جری کے تہور سے دشت و کوہ  
سردار صند کا، دلیروں کا سرگرد      حمزہ کا دبدبہ، اسد اللہ کی شکوہ

دل کانپتے تھے دیکھ کے تیور دلیر کے  
گویا سپہ شام تھی پہنچے میں شیر کے



پہنچا جو اس جلال سے وہ آفتاب دیں      دیکھا سپاہ کو صفِ شیر خشم گئیں  
گاڑا جو دبے سے علم ہل گئی زمیں      ہٹ ہٹ کے مورچوں سے پکارے یہ اہل کیں

غازی ہے صفِ شکن ہے جری ہے دلیر ہے  
ہٹا نہ تھا لڑائی سے جو یہ وہ شیر ہے

رجز کے مضامین میں بھی انیس نے یہی فرق ملحوظ رکھا ہے۔ طوالت کے خوف سے ہم اس سے قطع نظر کر کے جنگ کے دوسرے پہلوؤں کا ذکر کرتے ہیں۔

کربلا کی جنگ پہلی صدی ہجری کے تقریباً وسط کا واقعہ ہے۔ اس وقت آلاتِ حرب میں عموماً تیر، خنجر، کھوار، نیزہ، گرز، تیر اور کند کا استعمال ہوتا تھا لیکن جنگی مہارت اور داؤدِ بیچ کے لیے شمشیر زنی اور نیزہ بازی کا میدان تھا، اس لیے جنگ کے بیان میں یوں تو عموماً ان سب حربوں کا بیان ہوتا ہے لیکن شمشیر زنی پر خاص زور دیا جاتا ہے۔ انیس شمشیر زنی کے فن سے واقف تھے اور گرچہ ان کے وقت تک پہنچتے پہنچتے اس فن میں پہلی صدی ہجری کے مقابلے میں بہت تبدیلی ہو چکی ہوگی لیکن فن کی واقعیت اور تخیل کی جولانی سے انھوں نے واقعہ نگاری کے شرائط ملحوظ رکھ کر کربلا کے میدان کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ مرثیہ پڑھنے والوں کا ذہن اسی ماحول میں پہنچ جاتا ہے۔

شاعرانہ واقعہ نگاری کے دو طریقے ادب میں مستعمل ہیں۔ پہلا یہ کہ جو منظر یا جو بات سامنے ہے اس کی تفصیل بیان کر دی جائے ایک بہادر سپاہی میدان میں جانے کے لیے تیار ہے۔ اس کے تیور اس کے انداز اس کے اعضا کی کیفیت، اس کے اسلحوں کی خصوصیات وغیرہ اگر کامیابی سے پیش کیے جائیں تو مرثیہ سننے یا پڑھنے والوں کی نگاہوں میں ایک جری کی تصویر آجائے گی، اسی طرح جب یہ بہادر میدانِ جنگ میں پہنچے گا تو اس کے گھوڑے کی چال، اس کے رجز کے الفاظ اور لہجہ اور اس کے وار کرنے کے انداز سے اس کی لڑائی کا اندازہ ہوگا، گوسرپا کی مثالیں بھی انیس کے یہاں کم ہیں پھر بھی انھیں چھوڑ کر لڑائی کے بیانات میں انیس نے اس طریقہ کا استعمال کم کیا ہے کیونکہ یہ طریقہ فنِ کاری سے زیادہ فوٹو گرافی کے اصولوں کے قریب ہے اور فنی اہمیت کے اعتبار سے عام فوٹو گرافی مصوری سے پست سمجھی جاتی ہے۔ واقعہ نگاری کا دوسرا طریقہ اصل



منظر یا واقعہ کی طرف اشارہ کر کے ان اثرات کا بیان کرنا ہے جو دوسروں پر اس سے ظاہر ہو رہے ہیں۔ جیسے ایک ڈرائیو نے آدمی کے اعضا یا لباس کو الگ الگ تفصیل سے بیان کرنے کے بجائے ان تاثرات کو بیان کیا جائے جو اسے دیکھ کر لوگوں پر طاری ہو رہے ہیں اور اس سے سننے والوں کو آدمی کے ڈرائیو نے پن کا اندازہ کر لیا جائے۔ انیس نے اس دوسرے طریقے کا استعمال زیادہ کیا ہے۔ شاعر کسی سائنس دان یا ماہر علم الا اعضا کی طرح لوگوں یا منظر کا تجزیہ اور تحلیل کرنا نہ نظر نہیں رکھتا بلکہ ایک منظر کو لوگوں کے سامنے اس طرح پیش کرنا چاہتا ہے کہ وہ اسے تخلیقی طور پر دیکھیں اور جذباتی طور پر محسوس کریں۔ کسی واقعہ یا منظر کو اچھی طرح دیکھنے کا مفہوم بھی یہی ہوتا ہے کہ دیکھنے والا اس کا اثر بھی قبول کر سکے اور اچھے فن کاروں کے یہاں زیادہ مثالیں ایسی ہی مرتبہ نگاری کی ملیں گی جن میں عمل کے ساتھ ساتھ ان کے نتائج کو بھی بیان کیا جائے تاکہ اس منظر کی پوری اور مکمل تصویر سامنے آئے۔ انیس کے یہاں جنگ کا جو منظر بھی دیکھا جائے اس میں پہلو ملے گا۔ حضرت عباس کی لڑائی دیکھئے:

جب دن میں تنگ تیز علم کی جناب نے      لی رخ پہ تھر تھرا کے سپر آفتاب نے  
جلوہ کیا جو دشت میں اس برق تاب نے      گھیرا منافقوں کو خدا کے عتاب نے

بجلی کی برق و شرق بھی نظروں سے گر گئی  
نکواری موت بن کے نگاہوں میں پھر گئی

نکلا ادھر سے جو وہ اجل کا شکار تھا      بیدل ہو یا سوار یہ دو تھا وہ چار تھا  
کوسوں لہو سے دشت ستم لالہ زار تھا      بجلی چمک رہی تھی فرس بے قرار تھا

کیا ہو زرہ سے ضرب جو ایسی کڑی لگے  
سریوں برس رہے تھے کہ جیسے جھڑی لگے

تنگ دو دم سروں سے گزرتی تھی دم بہ دم      دوزخ میں فوج شام کی بھرتی تھی دم بہ دم  
بڑھتی تھی دم بہ دم تو ٹھہرتی تھی دم بہ دم      ندی لہو کی چڑھ کے اترتی تھی دم بہ دم

ڈرے جگر بھی آب تھے زہرے بھی آب تھے  
موجیں تھیں دست و پاکی سروں کے حباب تھے

اللہ ری بے حواسی فوج جفا پسند      دہشت سے رستموں کے لرزے تھے بند بند  
بڑھ کر پکاری حضرت عباس ارجند      جم کر لڑو کہ نام شجاعوں میں ہو بلند

مرتے ہیں مارے پیاس کے واں بے گناہ دو  
لڑتے نہیں تو نہر پہ جانے کی راہ دو

انہیں مرثیہ لکھتے وقت سامعین کو مد نظر رکھتے ہیں اس لیے کھوار بازی کے داؤ پیچ، حملہ اور مدافعت کا مجرد بیان کرنے کے بجائے وہ عموماً عمل کا بیان اس طرح کرتے ہیں کہ شمشیر زنی کا کمال اس کے نتیجے سے ظاہر ہو۔ سروں کا گرنا، خودوں کا کٹنا، ڈھالوں کے پرچے اڑنا، اعضائے جسم کا منتشر ہونا، لوگوں کی بھکڑ، خوف اور پریشانی سے یہ نمایاں کیا جائے کہ لڑنے والا کھوار کا کیسا مدافعتی ہے۔ ان بیانات میں ان کے یہاں مبالغہ ضرور ہے لیکن مبالغے کے بغیر ایسی جگہ کی تصویر کشی شاید ممکن نہیں۔ دنیا میں ایک کے جو مشہور نمونے موجود ہیں ان سب میں اس صنعت سے کام لیا گیا ہے۔ کسی چیز کا زور یا کسی منکر کی شدت دکھانے کے لیے مبالغہ ضروری بھی ہے اور ہمارے طرز بیان میں تو اس نے اس قدر گھر کر لیا ہے کہ بہت سے موقعوں پر تو اس کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر صفدر آہ نے صحیح لکھا ہے کہ

”رزمیہ شاعری میں بھی حقیقت نگاری کی جگہ نہیں ہوتی ہیں جہاں شاعر اپنی اس  
ملاحیت کے نمونے پیش کرتا ہے لیکن خالص رزمیہ مقامات پر بیان اور فکر کو  
حقیقت کی سطح سے اوپر ہی لے جانا پڑتا ہے۔ خاص کر اعتقادی ادب میں تو مبالغے  
کے بغیر کام چلانا ممکن ہے۔ اگر مبالغہ شاعرانہ حدود میں ہے اگر مبالغے کے پیچھے  
شاعر کی قوت فکر و اختراع ہے اگر مبالغے میں آمد، ندرت، جودت اور خلوص فکر  
ہے تو ایسا مبالغہ صرف شاعری کے اعلیٰ اقسام میں شمار ہونا چاہیے۔“<sup>۱</sup>

انہیں کے بیانات میں یہی خاص بات ہے کہ ان کے مبالغے سے تصویر و حندلی نہیں ہوتی نہ اس سے  
سننے والے کے خیال کی رو کسی اور جانب بھٹکتی ہے بلکہ وہ اور روشن، واضح اور قریب فہم ہو جاتی ہے۔  
حضرت عون و محمد کے گھوڑوں کا بیان دیکھیے۔

گھوڑے تھے چھلوا کبھی یں تھے کبھی واں تھے      پتلی میں تو پھرتے تھے پر آنکھوں سے نہاں تھے  
یاں تھے جو سبک رو تو اور کرم عیاں تھے      نکلی تھے کسی جا تو کہیں آب رواں تھے

ہو سکتی تھی چیتے سے یہ سرعت نہ ہرن سے  
جمو گئے تھے ہوا کے کہ نکل جاتے تھے من سے

بے آب تھے دو دن سے پہ جاں دار تھے گھوڑے      ہر مرتبہ اڑ جانے پہ تیار تھے گھوڑے  
اس پار کبھی تھے کبھی اس پار تھے گھوڑے      نقطہ تھی وہ سب فوج کہ پرکار تھے گھوڑے

دس ہیں تو مر جاتے تھے ہاپوں سے کچل کے  
بڑھ سکتا نہ تھا اک بھی احاطے سے اجل کے

انہیں کے زمانے میں مرثیہ کے رزمیہ حصہ کا تناسب بڑھ گیا تھا اور اگر اپنے معاصرین میں دیکھا جائے  
تو انہیں کے یہاں یہ حصہ سب سے زیادہ نظر آئے گا روز عاشور کے مرثیوں میں ان کے یہاں جنگ کا حصہ  
تقریباً ایک تہائی ہوتا ہے۔ اتنے لمبے بیانات میں اگر ایک ہی طرح سے شاعر منظر کشی کرتا جائے تو محض  
لفظوں کے بدلنے یا استعاروں اور تشبیہوں کے استعمال سے بیان کی یکسانی دور نہیں کر سکتا۔ اس لیے مکرار  
اور گھوڑے کی تعریف پر خاص توجہ کی گئی۔ مشرقی تہذیب میں جس سپاہیانہ مشرب کی تعریف کی جاتی ہے  
اس کے اعتبار سے اپنی عزت و آبرو کی حفاظت اور اپنی شخصیت کو نمایاں کرنے کے لیے یہ دو چیزیں سپاہی کا  
عزیز ترین سرمایہ سمجھی جاتی تھیں۔ اس کے علاوہ فارسی شاعری جو اس وقت ہر پڑھے لکھے کی زبان پر تھی  
گھوڑے اور مکرار کی تعریف میں ایسی مبالغہ آرائی کو رواں دواں دے چکی تھی کہ اس کے سامنے سیدHASAD اہیانہ  
صرف پھیکا اور بے مزہ لگتا بلکہ عجز کلام کی دلیل بھی سمجھا جاتا کیونکہ شاعری کی دنیا میں اس وقت تنقید کے جو

سناچے مروج تھے وہ سب فارسی اور عربی کے پروردہ تھے۔ جہاں کمال شاعری بیانِ حقیقت نہیں بلکہ کسی چیز کی انتہائی صورت کا بیان تھا کہ ناممکن چیزیں ممکن نظر آنے لگیں۔ مثلاً اسی دور کے قصیدہ گوئیوں کے یہاں گھوڑے اور تلواریں کی تعریف کا انداز یہ ہے۔

شرق سے غرب تک ایسی کہاں ہے وسعت      کہ کبھی کھول کے دل تو اسے چھپکے سرپٹ  
یہ سبک رو کہ است وہم نہ پاوے ہرگز      اس قدر جلد کہ جوں کہت گلشن کی لپٹ  
آتش

دم ہے کیا باد صبا میں کہ دم سیر جہاں      تیرے گلگون سبک سیر کے پاوے دنبال  
یونہی دو چار قدم خاک اڑا کر رہ جائے      اور پہنچ جائے کہیں سے وہ کہیں مثل خیال  
ذوق

گرم جولاں وہ کہاں ہو کہ رکھے ہے وسعت      نہ تو میدان تصور نہ فضاے تنہیل  
ذوق

کوہ پر پیٹھ کے یوں بیٹھے بہ پشتِ مائی      جیسے ابدوئے بیاں ہو تہہ آئینہ عیاں  
ذوق

ان مثالوں کو سامنے رکھ کر انیس کے گھوڑے اور تلوار کے بیانات دیکھے جائیں تو محسوس ہو گا کہ انھیں شعری روایات اور اسی سماجی نظام کے پابند ہوتے ہوئے بھی انھوں نے خیالی تصویر کشی سے ہٹ کر واقعہ نگاری کے فرائض بڑی حد تک ادا کیے ہیں۔

(6)

گھوڑے اور تلوار کے بیانات کے علاوہ جنگ کے بیانات کا ایک پہلو انفرادی لڑائی بھی ہے۔ عرب کی جنگ کا عام قاعدہ یہ تھا کہ لڑائی کے لیے جب دونوں طرف کی فوجیں صف آرا ہو جائیں تو ایک طرف سے ایک آدمی نکل کر رجز پڑھتا تھا۔ فخر یہ انداز میں اپنا تعارف کرا کے میدانِ طلبی کرتا اور فوج مخالف سے کسی کو



بھی لڑنے کی دعوت دیتا تھا۔ دوسری طرف کا کوئی بھی آدمی اس کا چیلنج قبول کر کے صف سے نکل آتا اور اپنا تعارف کراٹے جنگ کرنے لگتا۔ ان دو آدمیوں کی لڑائی میں کسی تیسرے کا دخل دینا بہت معیوب اور آداب شجاعت کے منافی سمجھا جاتا تھا۔ طرفین کے لوگ جنگ آزمائی دیکھتے رہتے یہاں تک کہ ایک کے حق میں تلوار فیصلہ کر دیتی تھی۔ قدیم سرخیوں میں حضرت قاسم کی لڑائی ازرق اور س کے چار بیٹوں سے الگ الگ نظم کی گئی ہے لیکن اور مجاہدوں کے سلسلے میں اس کا بیان نہیں۔ لکھنؤ میں جب مرثیہ میں رزمیہ عناصر کا اضافہ ہوا تو اس پہلو پر بھی توجہ کی گئی اور جہاں جنگ کے دوسرے مضامین بڑھائے گئے وہاں اس پہلو کو بھی وسعت دی گئی۔ خصوصاً اس دور عروج میں اور اس کے بعد اس کی مثالیں زیادہ ملنے لگیں۔ انیس چوتھ بیانات کو مطابق فطرت رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اپنے شعور تناسب سے جنگ کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں کہ تشویش اور معصا کے اندورنی عناصر کے ساتھ عمل کی نقل نظر آتی ہے اور جدت بھی مد نظر رہتی ہے۔ خود کہتے ہیں:

ہاں معرکہ ہے بن کے لڑائی بگڑ نہ جائے      چوٹیں نئی ہوں سب کوئی مضمون لڑ نہ جائے  
جناب علی اکبر سے ایک رومی پہلوان کی لڑائی کا بیان دیکھئے:

نیزے ہلے وہ چل گئیں چوٹیں کہ الاماں      ہر طعن قہر کی تھی، قیمت کی ہر ٹکان  
چنگاریاں اڑیں جو سناں سے لڑی سناں      دو اڑدے گتھے تھے نکالے ہوئے زباں

پہلے شرر پرندوں کی جانیں ہوا ہوئیں  
شمعوں کی تھیں لویں کہ طیں اور جدا ہوئیں

ان کی طرف خدا تھا ادھر لشکر نعیم      سردار شام سب تھے میان امید و بیم  
وہ کفر میں قوی یہ رہ حق میں مستقیم      دونوں طرف سے تھی کشش و کوشش عظیم

ہالے تھے دو لے ہوئے گھوڑوں کی گشت سے  
خاک آسماں پہ جاتی تھی اڑاڑ کے دشت سے



ان کا نہ ایک وار نہ اس کے ہزار بند      بڑھ بڑھ کے کھول دیتا تھا یہ شہسوار بند  
کیا د نیزہ بازی میں تھا بار بار بند      چوٹوں سے نیلگوں تھے جفا جو کے چار بند

خالی گئی نہ فرق کی نہ دست و پا کی چوٹ  
کھلتی بھی ہے بندھی ہوئی مشکل کشا کی چوٹ؟

ڈوبی گردہ میں نیزہ غلام کی جب سناں      گھوڑا اڑا کے ہاتھ کو اکبر نے دی سناں  
اللہ رے زور اٹھ گیا گھوڑے سے پہلوں      دست شقی سے جھوٹ گئی ڈانڈاگھاں

نیزے کے ساتھ شور اٹھا اس گردہ سے  
لو اڑدے کوئے گیا سیرغ کوہ سے

غلام نے ڈھال دوش سے لی اور کر سے تیغ      بدلا تھا اس نے ٹھاٹھ کہ چنگی ادھر سے تیغ  
دو چار بار ڈوب کے نکلی سپر سے تیغ      چلنے میں کھشتی بڑھتی تھی کس کس ہنر سے تیغ

مضطر تھا اپنی زیست سے دشمن کو پاس تھی  
جب ہاتھ اٹھ گیا یہ کلائی کے پاس تھی

چنگی سپر کے پاس کبھی برق کی مثل      شانے پہ آئی سینے پہ نا جب شقی نے ڈھال  
سر کو بتا کے کاٹ گئی وہ زرد کا چال      چونچیں کڑی پڑی تھیں کہ مضطر تھا بد خصال

روکے کسے جواب کے دے کدھر پھرے  
بکلی کے ساتھ ساتھ کہاں تک سپر پھرے

کرتا تھا ہاتھ اپنی صفائی کو آشکار      تیغ اپنے جوہروں کو دکھاتی تھی بار بار  
جنگ آرمودہ آتش سوزندہ آب وار      آفت کا منہ غضب کی روانی ستم کی دھار

جس دن سے اتری سان سے دن پر چڑھی رقی  
اکبر سے بھی دعا میں کچھ آگے بڑھی رقی

پہلی جو تیغ ڈھال وہ لایا قریب سر      اک برق سی گری کہ دیوارہ ہوئی سپر  
مغتر سے سر میں تھی سر و گردن سے صدر پر      سینے سے جب بڑھی یہ ہوا تب وہ باخبر

سب نشہ غرور جوانی اتر گیا  
تکوار تھی کہ حلق سے پانی اتر گیا

قربان تیغ لخت دل بادشاہ دیں      گزری کمرے کاٹ کے زنجیر آئیں  
پاکر درست تھی نہ سلامت تھا صدر زیں      دو ایک ضرب میں تھا مع اسلحہ لعیں

کانپا سمند پانوں کی رچی میں گاڑ کے  
پھٹ کر گرے زمین پہ ٹکڑے پہاڑ کے

واڈیچ کی یہ تفصیل، گیر و دار کی یہ وضاحت اور بیان کی یہ ہمواری اردو کے کسی اور شاعر کے یہاں نظر نہیں آتی۔ عمل کی یہ تصویرائیں کے یہاں فطرت سے اتنی قریب ہے کہ مبالغہ آمیز بیان کے باوجود لڑائی کی اہمیت، شدت اور مقابلہ کی نوعیت ذہن نشین ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر کلیم الدین کے ان خیالات کی طرف ذہن جاتا ہے جو انھوں نے مرہیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے رزمیہ شاعری کے بارے میں ظاہر کیے ہیں:

رزمیہ شاعری میں لطف اسی وقت ممکن ہے جب دو ہم پلہ مخالف ہوں۔ اگر ایک جری بہادر جملہ کمالات کا مجموعہ اور دوسرا محض کم ہمت و کمینہ ہو تو پھر نزاع میں کوئی لطف باقی نہیں رہتا۔ اگر رستم پشہ کا مرد مقابل ہوا بھی تو کیا اور اگر وہ ان کی بے شمار تعداد کی وجہ سے آخر زندگی سے تنگ آ کر اپنی جان سے گزر جائے تو اس کی موت پر تاسف کے سوا اور کوئی جذبہ دل میں موجزن نہیں ہو سکتا۔ مرثیہ گو اپنے جذبہ ہی جذبہ سے مجبور ہو کر اسی غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ تنہیم کی فوج بے شمار ہے۔ لیکن لشکر اعدا میں ایک بہادر کا پتہ نہیں۔ امام حسین اور ان کی جماعت میں ایک ایک فرد بے مثال ہے۔ یہ رستم صفت سہی لیکن رزمیہ

شاعری میں دلچسپی اسی وقت ممکن ہے جب مخالف بھی زور و طاقت، ہمت و جرات  
میں ان کا ہمسر ہو ورنہ ان کی بہادری کا نقش صاف نہیں اتر سکتا اور جنگ و نزاع  
میں شاعرانہ دلکشی ممکن نہیں۔<sup>۱</sup>

انٹس کے مرثیوں میں جنگ کا حصہ اپنی جگہ ایک ڈرامائی نوعیت کی اکائی ہوتا ہے جس میں ابتداء، تشویش،  
منعہ اور خاتمہ ہوتا ہے۔ جب یزیدی فوج کا کوئی پہلوان لڑنے کے لیے نکلتا ہے تو سننے والوں کے ذہن میں نیم  
ور جا کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ معلوم نہیں اس جنگ کا انجام کیا ہو۔ قصے یا ڈرامے میں تشویش کا جو عنصر ہوتا  
ہے اس کا یہی مقصد ہے کہ انجام کے بارے میں سننے والا قیاس کرنا رہ جائے اور یہاں کے دوران میں اس کا دل  
اندیشہ سے دھڑکتا رہے۔ مرثیہ کے ہیرو سے سننے والوں کو ہمدردی ہوتی ہے جیسے کسی بھی ناول یا ڈرامے کے  
ہیرو سے ناظرین کو ہو جاتی ہے بلکہ مرثیہ کے کرداروں سے عقائد کی وابستگی کے باعث یہ ہمدردی کچھ زیادہ  
ہوتی ہے اس کے ساتھ ہی تشویش (Suspense) پیدا کرنے میں کسی ڈراما نگار کے مقابلے میں انٹس کو یہ  
دشواری ہے کہ ان کے سننے والے جانتے ہیں کہ کربلا میں سب صحت مند مرد اور بچے شہید کر دیے گئے تھے  
یعنی انجام کا علم انھیں پہلے سے ہے۔ اس لیے اصولی طور پر پروفیسر کلیم الدین کا بیان درست ہے کہ رزمیہ  
شاعری میں دلچسپی اسی وقت ممکن ہے جب طرفین زور و طاقت میں اس قدر بلند و پست نہ دکھائے جائیں کہ  
رستم اور یحییٰ کی زور آزمائی معلوم ہو بلکہ برابر کا مقابلہ نظر آئے تاکہ پڑھنے والوں میں تشویش پیدا ہو کہ  
معلوم نہیں انجام کیا ہو گا۔ بعض مرثیہ گوئیوں کے یہاں یہ عیب نظر آتا ہے، لیکن سب مرثیہ گوئیوں خصوصاً  
انٹس کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین کا یہ بیان درست نہیں۔ اوپر لڑائی کے جس بیان کا نمونہ دیا گیا ہے اس  
سے یہ کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ پہلوان کوئی معمولی سپاہی تھا، اس کے لیے انٹس نے دداستعارے استعمال کیے  
ہیں، ایک جگہ اسے اژدہا کہا ہے دوسری جگہ پہاڑ۔ دونوں سے ہیبت اور ذلیل ڈول کی گرائی نمایاں ہے۔ اسی  
پہلوان کی آمد انٹس نے اس طرح بیان کی ہے:

لکلا یہ سن کے غیظ میں اک پہلو ان روم      گیتی کے چار دھنگ میں تھی جس شقی کی دھرم  
سر ہنگ و پر غرور و سپہ قلب و شخص دشوم      لنگر سے جس کے دل گئی مقتل کی مرز و دھرم

مرحب تھا کفر و شرک میں طاقت میں گویا تھا  
گھوڑے پہ تھا شتی کہ پہاڑی پہ دیو تھا

جناب قاسم کی جنگ کے سلسلے میں یہ بات قابل غور ہے کہ ازرق بڑا نامی پہلوان تھا اور جب پہلی بار عمر  
ابن سعد نے اس سے جناب قاسم سے نبرد آزما ہونے کی خواہش کی تو اس نے اسے اپنے لیے باعث توہین  
خیال کیا اور اپنے بیٹوں کو مقابلہ میں بھیجنے کو کہا:

تھا ابن سعد شوم کو اس دم بہت ہر اس غرق سلاح ازرق شامی کھڑا تھا پاس  
اس سے کہا کہ فوج نہایت ہے بے حواس تو جا کے لڑ تو قتل ہو شاید یہ حق شناس

رکتا ہے برہمنوں سے نہ دام کند سے  
جلدی سناں پہ اس کو اٹھالے سمند سے

کہنے لگا بگڑ کے وہ باصد غرور دلاف تو آپ بے حواس ہے تقصیر ہو معاف  
یہ ار اسے امیر شجاعت کے ہے خداف ہاں تب لڑوں علی اگر آئیں پئے مصاف

فرق آئے گا کبھی نہ مری آن بان میں  
لڑکے سے لڑکے نام مٹاؤں جہان میں؟

جب ازرق کے چاروں بیٹے ایک ایک کر کے جناب قاسم کے ہاتھوں مارے گئے تب غم و غصہ سے اس  
کی حالت غیر ہو گئی اور وہ خود میدان میں نکل آیا۔ ازرق کی جو تصویر انیس نے پیش کی ہے اس سے اس کی  
حیثیت اور جہمتی نمایاں ہے

چاروں پسر جوردن میں ہوئے قتل ایک بار ازرق کا دل ہوا صفت لالہ داغ دار  
جوش غضب سے سرخ ہوئی چشم نابکار مثل تور منہ سے نکلے لگا بخار

جیب و قبا کو مثل کفن پہاڑتا ہوا  
نکلا پرے سے دیو سا چنگھڑتا ہوا

شے پہ تھی شقی کے وہ دو ٹانگ کی کماں      ارجن بھی جس سے سہم کے گوشے میں ہو نہاں  
چار آنسو وہ پہنے تھے بر میں کہ اماں      دب جائیں جس کے بوجھ سے رستم کے استخوان

کہتی تھی یہ زرد بدن بد خصال میں  
پکڑا ہے بیل مست کو لوہے کے جال میں

ازرق کا غصہ، اس کا دیو سا ڈیل، اس کے اسلحوں کے بیان سے ایک زبردست پہوان کا نقشہ سامنے آتا ہے۔ جو تشبیہیں یا استعارے لائے گئے ہیں ان سے لطافت یا حسن کے بجائے خیرہ سری، شور و ہشتی، زور و قوت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ جو شخص جناب قاسم کو اپنے آگے بچہ سمجھتا ہے اس کے لیے یہ کہنا کہاں تک درست ہے کہ لشکر اعدا میں ایک بہادر کا پتہ نہیں۔ اپنے چار ٹوکوں کے مارے جانے کی وجہ سے طیش میں آکر جب اتنا بڑا پہوان مقدر پر آجاتا ہے تو اس نکل پر مرثیہ میں تشویش کا بہت اچھا موقع پیدا ہوتا ہے۔ ازرق کی شہرت، اس کی سپہ گری کی مہارت کی جانب براہ راست اشارہ کرنے کے ساتھ ساتھ انیس نے ایک اور پہلو سے بھی اسے ابھارا ہے۔ ایسا نامی پہوان جب جناب قاسم سے لڑنے کے لیے نکلتا ہے تو تمام حسین کے رد عمل سے بھی اس کا اندازہ ہوتا ہے۔

آمد شقی کی دیکھ کے گھبرا گئے امام      عباس نامور سے یہ حسرت کیا کلام  
لو بھائی جنگ ہو چکی قصہ ہوا تمام      آیا سوئے عقیق حسن موت کا پیام

ہم شکل مصطفیٰ کو بلا لو پکار کے  
مانگو دعا مردوں سے مائے امار کے

زیادہ مثالوں کی گنجائش نہیں صرف یک مثال اور ایک پہوان حضرت عباس سے لڑنے کے لیے آتا ہے اس کے تن و توش اور اسلحوں کے بیان سے بھی اس کی آرمودہ کاری زور و طاقت نمایاں ہے۔

مغفر نور تھا تو زرد موت راویں      عمرو ابن عدو سے بھی قامت میں کچھ طویل  
جسے میں تھا جو دیو تو نکر میں مست لیل      بے شکل بغض دیکس میں عداوت میں بے مدین



فوجیں ہوں گر تو منہ کو پھرائے نہ حرب سے  
دل کیا پہاڑ کا بچتے تھے اس کی ضرب سے

تیغے کا وہ چڑھا ہوا پنھا کہ الاماں      بالائے دوش نخس کئی ٹانگ کی کماں  
پر خاش خرم، مہیب نظر، اژدر دماں      بدعت کا در فریب کا گھر مفسدِ زماں

افزوں تھا کیدو کر میں امن زیاد سے  
رگ رگ بھری ہوئی تھی عطا و نسا سے

ان بیانات میں پہلوانوں کی خیانت نفس، گمراہی، مکاری کی طرف بھی ایسے اشارے ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے ان کرداروں کو نفرت انگیز اور اخلاقی خرابیوں کا مجموعہ بنا کر پیش کیا ان کے لیے نابکار، شوم، نخس وغیرہ کے الفاظ استعمال کیے ہیں جو ان کی خصوصیات واضح کرنے سے زیادہ شاعر کی ان سے نفرت دکھاتے ہیں لیکن جہاں فنون حرب میں ان کی مہارت، ان کے قدر و قامت، ہمت و حوصلے کا بیان ہے وہاں انھیں بزدل، کمزور، پانا آرمودہ نہیں کہا گیا بلکہ پہاڑ، دیوہا تھی اور رد و نبل سے جسم کا استعارہ کر کے انھیں مہیب دکھایا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ جنگ کے بیانات میں پڑھنے والوں کی دلچسپی قائم رہتی ہے جو اس کا ثبوت ہے کہ انہیں تشویش اور تصادم کے عناصر کو خوبصورتی سے نبھاتے ہیں اور لڑائی کا بیان ایسی فن کارانہ تنظیم کے ساتھ سامنے آتا ہے جس کی مثال کہیں اور نظر نہیں آتی۔

انہیں کی واقعہ نگاری کے ان پہلوؤں سے اندازہ ہوتا ہے کہ واقعات کی ترتیب اور ان کی پیش کش میں وہ انسانی زندگی کو کس قدر مد نظر رکھتے ہیں۔ ان کا مرثیہ جن منزلوں سے گزرتا ہے اس کے صرف چند مقامات کی طرف ہم نے توجہ دلائی ہے۔ ورنہ ان میں بے شمار چھوٹے چھوٹے سوڈ اور نکلتے ایسے ہیں جو میدانِ کربلا میں امام حسین اور ان کے خاندان کی زندگی کے بہت سے پہلو نمایاں کر دیتے ہیں۔ یہ بیانات ایسے ہیں کہ ان کے پڑھنے کے بعد وہاں کی سلامتی زندگی، آپس میں مختلف لوگوں کے تعلقات، حفظ مراتب، لحاظ و مرآت کے ایسے نقوش ذہن پر مرسم ہو جاتے ہیں کہ کربلا میں خیامِ امام کی جیتی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے جو کسی تاریخ سے ممکن نہیں۔ اسی نکتہ سے وہ بات بھی پیدا ہوتی ہے کہ انہیں کو حقیقت نگار کہنا

کس حد تک درست ہے یہاں حقیقت نگاری کی مختلف تعبیروں کی وضاحت کرنے کا موقع نہیں لیکن اس مسئلہ پر اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ انیس کے مرثیوں میں بہت سی ایسی باتیں اور واقعات بیان کیے گئے ہیں جو کسی تاریخ کی کتاب میں نہیں ملتے، جن کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ اس طرح سے پیش آئے۔ ایسی باتیں جو شاعر کی تخلیقی قوت سے وجود میں آتی ہیں ان کے بارے میں صحت کا معیار یہ ہوتا ہے کہ ان مخصوص حالات میں وہ باتیں امکان اور قیاس کی حدود میں ہیں یا نہیں شاعر نے جس واقعہ کا بیان کیا ہے اس کے لیے مناسب نفسیاتی فضا تیار کر دی ہے یا نہیں۔ نہر پر سے خیام حسینی کے ہٹائے جانے پر حضرت عباس کو جب جلال آیا تو مرثیہ گو نے جو الفاظ اور جو تیور ان کے پیش کیے ہیں وہ اگر اس موقع کے مطابق ہیں، بیٹوں کے شہید ہونے کی خبر سن کر جناب زینب کا جو ردِ عمل دکھایا گیا ہے وہ ان کے کردار کے مطابق ہے تو یہ بیانات حقیقت نگاری کا نمونہ کہے جاسکتے ہیں اور اس اعتبار سے انیس حقیقت پسند شاعر ہیں۔

### (7)

مناظر قدرت کی تصویریں مرثیہ کی ساخت میں اہم درجہ رکھتی ہیں۔ چہرے میں ان کا بیان پہلے چاہے صرف تنوع کے لیے کیا گیا ہو لیکن انیس کے یہاں یہ حصہ اس فن کارانہ تاثر کی تعمیر میں مددگار ہوتا ہے جو ایک اعلا اخلاقی نظم کا مطلع نظر ہے۔ خارجی شاعری میں ارد گرد کے مناظر کی بڑی اہمیت ہے جن کے بغیر پوری طرح ماحول آفرینی ممکن نہیں۔ انیس نے اپنے کرداروں کو مناظر قدرت کے بیچ میں اس طرح سجایا ہے کہ اگر یہ پس منظر ہٹالیا جائے تو یہ کردار دب جائیں گے، واقعات اور حالات دھندلے پڑ جائیں گے اور بہت سے مناظر بے جان ہو جائیں گے۔ مسلمانوں کی زندگی میں فریضہ سحر کی کتنی اہمیت ہے جو لوگ دین کو بچانے، اس کی اصولوں کی حفاظت کی خاطر اپنی جانیں نثار کر رہے ہیں ان کے ذکر میں اس کا بیان کس قدر ضروری ہے۔ کربلا کی لڑائی عاشور کے دن صبح سے شروع ہوتی ہے اس لیے اس کا ذکر صبح کی نماز کا ذکر، امام کے ساتھیوں کی سنجیدگی، عالی ظرفی، نیک نفسی کی جو تمثیل صبح میں شاعر کو نظر آتی ہے اس کا بیان مرثیہ گو ایک لطیف آغاز بننا ہے:

وہ صبح اور وہ چھانوں ستاروں کی اور وہ نور      دیکھے تو غش کرے ارنی گویے اوج طور  
پیدا گلوں سے قدرت اللہ کا ظہور      وہ جا بجا درختوں پہ صبح خواں طور

گلشنِ نخل تھے وادی سینوا ساس سے  
جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

مناظر قدرت کے اس بیان میں جو جمالیاتی تسکین اور مسرت کا پہلو ہے وہ بقول کو لرج آرٹ کا بہت بڑا مقصد ہے جس میں نیچر کو شاعر نے صرف بیان نہیں کیا بلکہ اپنے احساس کی شمولیت سے اسے اپنے ناظرین کے لیے پھر سے تخلیق کیا ہے یہ تصویر نیچر کی فوٹو گرافی سے بعض پہلوؤں سے کم ہے تو بعض پہلوؤں سے زیادہ بھی ہے اس میں شاعر نے کیف و اتہار کا وہ عنصر شامل کر دیا ہے جو احساسِ حسن میں سہولت پیدا کرتا ہے۔ اور یہی اس کی بڑی کامیابی ہے چونکہ ایسی مثالیں انیس کے کلام میں بہت ہیں جن سے لوگ متعارف بھی ہیں اس لیے کم سے کم مثالیں دے کر منظر نگاری کے مختلف پہلوؤں کی طرف اشارے کیے جلتے ہیں۔

اوپر کے بیان میں تو نیچر کی ایک مجرد کیفیت بیان کی گئی لیکن بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں شاعر کے عقیدے نے مناظر میں ایک دوسری کیفیت پیدا کر دی ہے۔

یہاں صرف معمولی حسنِ تخیل کا استعمال نہیں بلکہ شاعر نے اپنے عقیدے کے وہ پہلو پیش کیے ہیں جن کے ماتحت وہ امام حسین کو خشک و تر کا مختار سمجھتا ہے۔ یہاں نیچر کے بیان سے امام حسین کے کردار کی عظمت اور موضوعِ مرثیہ سے ہم آہنگی کا مقصد بھی پورا کیا گیا ہے۔

اترا یہ کہہ کہ کشتی امت کا ناخدا جتنے سوار تھے وہ ہوئے سب پیادہ پا  
حضرت نے مسکرا کے یہ ایک ایک سے کہا دیکھو تو کیا ترائی ہے کیا نہر کیا فضا

اکبرِ ظفرت ہو گئے صحرا کو دیکھ کر  
عباس جھومنے لگے دریا کو دیکھ کر

صحرا سے آئے پھر سوئے دریا مہم امم الیاس شاد ہو کے پکارے زہے کرم  
ابھریں درود پڑھتی ہوئی مچھیاں بہم بولے حباب آنکھوں پہ شاہا ترے قدم

پانی میں روشنی ہوئی حسنِ حضور سے  
لے لیں بلائیں پنجرِ مرجاں نے دور سے

اس طرح کے خوشگوار مناظر کے ساتھ ساتھ رمی کی شدت، رات کا سناہ، خیم حسنی کے بے سرو سامانی کی کیفیت بھی اپنی اپنی جگہ بیان کی گئی ہے اور ہر جگہ انیس کے فن کارانہ قلم نے ان مناظر سے تاثر قائم کرنے یا حالت کا صحیح احساس پیدا کرانے کا کام لیا ہے خیموں کے لٹ جانے، وارثوں کے شہید ہو جانے کے بعد خیم حسنی کی جو حالت ہے وہ انیس کی زبان سے سنئے

جنگل میں اداسی تو وہ اور شام کا ہوتا      بچوں کا وہ کھانے کے لیے بھوک میں روتا  
پانی کی تمنا میں وہ مند اشکوں سے دھوتا      فاقوں میں کہاں نیند کہاں چین سے سوتا

لوں چلتی تھی جب خاک میں اٹ جاتے تھے بچے

ہوں سے اندھیرے میں لپٹ جاتے تھے بچے

آتی تھی دردوں کی صدا گونجتے تھے شیر      سب فرش پہ آندھی سے خس و خاک کا تھڑھیر  
گل ہونے میں شمعوں کے نہ گلتی تھی زرا دیر      کرتی تھی اندھیرے میں ہوا اور ابھی اندھیر

جب اٹھتی تھیں چوبیس تو جھکا جاتا تھا خیمہ

بھرتی تھی ہوا جب تو اڑا جاتا تھا خیمہ

مناظر کے بیانات میں انیس نے بعض جگہ مبالغہ سے کام لیا ہے خصوصاً گرمی کے مناظر میں جب شدت دکھانے پر مائل ہوئے ہیں تو جا بجا خیالی منظر نگاری تک جا پہنچے ہیں جس کا فارسی اور اردو شاعری میں اس وقت سکہ جاری تھا، پھر بھی انیس ان مناظر میں حقیقت سے بہت دور نہیں جاتے اور ریگستان کی شدید گرمی کی تصویر سننے والوں تک پہنچانے میں کامیاب رہتے ہیں۔

انیس کے یہاں مناظر کے بیانات خصوصاً چہرے میں صبح کے مناظر کے ساتھ لہہاتے ہوئے سبزے اور چمکتی ہوئی کلیوں کا ذکر خاص کر بلا کی سر زمین کا نقشہ پیش نہیں کرتا بلکہ تمہید کے طور پر ایک البیہ کے سننے والوں کے لیے شاعر عام صبح کا پر کیف منظر پیش کر کے نچر کے حسن سے اس کی جمالیاتی تسکین کا سامان کرتا ہے تاکہ وہ بعد میں آنے والے المناک مناظر کے لیے زیادہ اچھی طرح تیار ہو جائیں۔ اسی لیے ان بیانات میں بہت سی ایسی چیزیں نظر آتی ہیں جن کے ہونے کا امکان کربلا کے میدان میں نہیں تھا۔ یہ



بات انیس بھی جانتے تھے اور ان کے سامعین بھی کہ جو صبح پیش کی جا رہی ہے وہ ایک عام صبح ہے جو اللہ کی عبادت، الوہیت و روحانیت، وسعت نظر اور عالی ہمتی کی علامت کی حیثیت سے ایک عظیم کارنامے کی تمہید کے طور پر پیش کی جا رہی ہے۔

(8)

جان رسکن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ آرٹ کا مقصد انسانی مقاصد کی تکمیل ہے اور انسان کا اصل مقصد مظاہر خداوندی کے مشاہدے سے سرور ہو کر اعتراف و عقیدت سے ان کی شان ربوبیت میں اضافہ کرنا ہے۔ ایک دوسری جگہ اسی کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ مفید ترین آرٹ وہ ہے جو خدا کی بزرگی و شان ہم پر آشکار کرے۔

اس نقطہ نظر سے انیس کے مناظر صبح کو دیکھا جائے تو ان میں قدرت کا ایسا حسین جلوہ، کائنات کی ایسی دلکش جھلک ملتی ہے جو خدا کی بزرگی، عظمت اور خلاقیت کی طرف براہ متوجہ کرتی رہتی ہے۔

رسکن آرٹ کے اخلاقی پہلو کا بہت بڑا مبلغ ہے اس کے نزدیک فنون لطیفہ کی غایت یہ ہونا چاہیے کہ وہ ماضی کی اچھائیوں اور بلند یوں اور موجودہ حیات انسانی کی خوبیوں اور حسن کو نمایاں کر کے ان کی تعلیم دیں۔ آرٹ کے اخلاقی مبلغ ہونے کا یہ تصور انتہا پسند ضرور ہے لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ فن کار جب زندگی اور افراد کے بارے میں سوچتا اور لکھتا ہے تو اخلاقی مسائل سے یکسر بے اعتنائی نہیں برت سکتا۔ انیس تو کربلا کے ایسے واقعات کو اپنا موضوع بنائے ہوئے تھے جو اخلاقی قدروں کا مخزن تھا اخلاق اور بد اخلاقی کا تصادم ہی اس واقعے کا خلاصہ ہے اس لیے جا بجا مردوں، عورتوں اور بچوں کے حرکات و سکنات، گفتگو اور عمل سے ان قدروں کا اظہار ہوتا ہے جن کو آگے بڑھانے کے لیے کربلا والوں نے قربانی دی۔ اگرچہ کہیں کہیں انیس نے براہ راست بھی بعض اخلاقی مسائل کی طرف متوجہ کیا ہے لیکن بیشتر ان کا رویہ واقعہ کا نہیں بلکہ بالواسطہ اخلاقی مسائل کی وضاحت اور انسانی زندگی میں شرافت، اچھائی، خدا ترسی، عالی ہمتی، سخاوت، ہمدردی، مہم جوئی وغیرہ کی اہمیت کو واقعات اور کرداروں کے ذریعہ ابھارتا ہے۔ اسی پہلو پر پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے اس طرح روشنی ڈالی ہے۔

”اخلاقی شاعری کے اعتبار سے انیس کے مرثیوں کا پایہ بہت بلند ہے۔ ان کے

تمام کلام میں بلند اخلاقی کی ایک لہر دوڑی ہوئی ہے۔ جن خلاق فاضلہ کی تعلیم

انیس کے مرثیوں سے ہوتی ہے وہ اخلاق و نصائح کے کتاب یا وعظ و پند کے



دریچے سے ممکن نہیں۔ نفس انسانی کی انتہائی شرافت کے نقشے جن موثر پیرایوں میں کھینچے ہیں ان کا جواب ممکن نہیں اور ان کو انتہائی رذالت کی تصویروں کے مقابلے میں رکھ کر ان کے اثر کو اور بھی قوی کر دیا ہے۔

کبھی کبھی میر انیس نے اخلاق کی تعلیم پر لوہا راست چند و مو عظمت کے ذریعہ سے بھی دی ہے لیکن وہ بالعموم ایب نہیں کرتے بلکہ بند اخلاقی کے دلکش نمونے پیش کر کے ہم کو ان کی تقلید پر راغب کرتے ہیں اور اس طرح کی بالواسطہ اخلاقی تعلیم سے ان کے مرعے کا کوئی مقام خالی نہیں ہوتا۔ اسی اخلاقی بلندی کا نتیجہ یہ بھی ہے کہ انیس کے کلام میں وقار اور تمکین کی ایک خاص شان نظر آتی ہے۔<sup>۱</sup>

مولانا حالی نے بھی واضح طور پر مرثیوں کی اخلاقی اہمیت تسلیم کی ہے اور انیس کو سربر آور وہ شاعر

کہتا ہے

”اس خاص طرز کے مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اردو شاعری میں اخلاقی لفظ کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے بلکہ جس اعلیٰ درجہ کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیہ میں بیان کیے ہیں ان کی نظیر فارسی بلکہ عربی شاعری میں بھی ذرا مشکل سے ملے گی۔“

(9)

شاعری ایک سماجی عمل ہے۔ فن کار اپنے تصورات، تجربات اور محسوسات اس طرح بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والوں تک اس کے تجربے کی نوعیت پہنچ جائے۔ دوسرے الفاظ میں فن کی کامیابی میں ترسیل یا ابلاغ بہت بڑا اہم تھا ہے۔ خصوصاً شاعری میں الفاظ کا استعمال معلومات مہیا کرنے کے لیے نہیں بلکہ ذہنی تصویریں اور جذباتی کیفیتیں پیدا کرنے کے لیے ہے۔ کسی فنی کارنامے کی ہیئت کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے دو حصے ہوں گے:

۱۔ روح انیس ص 49 (تیسرا ایڈیشن)

۲۔ مقدمہ دیوان (شعر و شاعری) ص 202

دو اکائیاں نظر آئیں گی۔ ایک الفاظ کی اکائی دوسری مفہوم کی اکائی اور اگرچہ یہ دونوں الگ الگ اپنا وجود نہیں رکھتیں پھر بھی ایک چیز کے درمخ ہیں جن کی نوعیت الگ بھی ہے اور ایک بھی۔ ہمارا مطلب یہ ہے کہ کوئی لفظ کسی مفہوم کے بغیر نہیں ہوتا اور کوئی مفہوم کسی لفظ یا علامت کی مدد کے بغیر تحریراً ظاہر نہیں کیا جاسکتا، لیکن اظہار میں مناسب مفہوم کے لیے مناسب لفظ کا استعمال نہ کیا جائے یعنی دونوں اکائیوں میں مطابقت نہ رکھی جائے تو فن کو بندی حاصل نہیں ہو سکتی۔ انیس کے کسی مرثیہ کو دیکھیے تو وہ کچھ بندوں پر مشتمل ایک ڈھانچہ ہے۔ ہر بند میں چھ مصرعے ہیں ہر مصرعے میں کچھ الفاظ ہیں۔ الفاظ کی ترتیب سے خیال کی اکائیاں بنتی ہیں۔ ان الفاظ کا صرف مفہوم ہی نہیں ہوتا بلکہ ان کا صوتی اور علامتی پہلو بھی ہوتا ہے۔ ان میں گونج، مہک اور رنگ ہوتا ہے جن کی مدد سے ادبی کارنامے میں کشش اور تاثیر پیدا کی جاتی ہے۔ جب انیس ہنزہ کا بیان اس طرح کرتے ہیں کہ:

لکھ لکھ کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا      تھ موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا  
تو اس بیان سے بعض حتیٰ تصورات بیدار ہوتے ہیں۔ شاعر نے مشاہدے کے حاصل کو اہمیت ضرور دی ہے لیکن مشاہدے کا ذکر بغیر حتیٰ تصورات کے نہیں کیا۔ ایک سائنس دان یا فوٹو گرافر کسی منظر کے بیان میں اپنی آنکھ یا کیمرے پر اعتبار کرتا ہے لیکن شاعر کے بیان میں عمومیت اور ہمہ گیری کے اصول کے تحت بھری تصورات اور کہیں قوت شامہ بھی شامل ہو جاتی ہے اور اگر ان تصورات کی تحریک سے کوئی یاد ابھرتی ہے تو وہ اسے بھی نظر انداز نہیں کرتا اس طرح اس کے بیان کا عمل وجدان کی ایسی منزل کا پتہ دیتا ہے جس میں الفاظ کے انتخاب اور ترتیب نے ایک طرح کا جادو کر دیا ہے۔ تشبیہ، استعارہ، مبالغہ اور دوسری صنعتیں اسی کی پیداوار ہیں۔ فن کار جتنا بلند ہوتا ہے، فن پر اسے جتنا قابو ہوتا ہے حیات اور پیکر تراشی پر اسے جتنی دسترس ہوتی ہے اس کی تشبیہوں اور استعاروں وغیرہ میں یہ تجریدی رنگ نمایاں ہوتا ہے۔ انیس نے تشبیہ و استعارہ کو ایک نئی کیفیت کی تخلیق کے لیے استعمال کیا ہے اور اس نفاست و کمال میں ان کا نظیر ملنا مشکل ہے۔

ادب الفاظ کے صوتی پہلو کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ لفظ سے پیدا ہونے والی آواز کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ وزن، ترم، نغمہ، اسی کا نتیجہ ہیں اور قافیہ، ردیف، بحر کے ذریعے ان آوازوں کی تنظیم کی

کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن ان پابندیوں کے وجود الفاظ کے دروبست کے بہت سے ایسے مقامات ہیں جو شاعر کے وجدان و ذوق سے ترتیب پاتے ہیں۔ یہی سب چیزیں مل کر فصاحت کہلاتی ہیں۔ ان چیزوں کی کیفیت، لہجہ اور آہنگ کا خیال، انیس کے کلام میں بڑے سلیقے اور خوبی سے موجود ہے۔ اسی بنا پر مولانا حالی نے لکھا ہے کہ

”میر انیس نے اردو شاعری میں جو کہ ماہِ راکد کی طرح عزت سے بے حس و حرکت پڑی تھی تموج بلکہ غلام پیدا کر دیا۔ انہوں نے زبان کا ایک معتد بہ حصہ جس کو ہمارے شعروں کے قلم نے مس تک نہیں کیا تھا اس کو شعر اسے روشناس کر دیا۔ آج کل یورپ میں شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاتا ہے کہ اس نے اور شعرا سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کیے ہیں۔ اگر ہم بھی اسی کو معیار کمال قرار دیں تو بھی میر انیس کو اردو شعرا میں سب سے برتر ماننا پڑے گا۔“<sup>1</sup>

مسدس کا ہر بند اپنی جگہ خود ایک اکائی ہے پہلے چار مصرعوں میں خیال کی تدریجی ترقی اور بیت میں ایک قطعیت جو بات کو اپنی جگہ مکمل بھی کر دیتی ہے اور اگلے بند سے اسے مربوط بھی رکھتی ہے۔ اس ظاہری تنظیم کا حسن سب سے زیادہ انیس کے یہاں نظر آتا ہے جس میں انہوں نے بیت کو عموماً مردف رکھنے کی قید اپنے اوپر عاید کر کے ایک نیا حسن بخشا ہے۔ یہاں اس کا موقع نہیں کہ دوسرے مرثیہ گو یوں یا حالی و آقبال جیسے متاخرین مسدس لکھنے والوں سے موازنہ کر کے یہ فرق واضح کیا جائے لیکن انیس کا حسن تنظیم اتنی عام اور کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ کوئی بھی مسدس ان کے مرثیہ کے آگے رکھ کر یہ فرق صاف طور پر معلوم کیا جاسکتا ہے۔ بقول لداد امام اثر:

”میر صاحب کے تناسب کلام کا کوئی جواب نہیں ہے یہی تناسب ہے جو کسی مرثیہ نگار کو اب تک نصیب نہیں ہوا۔“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> حالی مقدمہ دیوان (شعر و شاعری) ص 200-201

<sup>2</sup> لداد امام اثر کاشف الحقائق جلد دوم ص 488

”انہیں کو قدرت زبان الفاظ پر ان کا عبور، نازک سے نازک مسائل اور کیفیات کے اظہار میں ان کا ملکہ ایک مسلمہ حقیقت ہے جس کے بارے میں کچھ زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں۔ ڈاکٹر اعجاز حسین نے بڑے اچھے انداز میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

”انہیں کو زبان پر وہ قدرت حاصل ہے جو خالق کو مخلوق پر۔ جن الفاظ سے جس موقع پر جو کام لینا چاہتے ہیں وہ خادمانہ اطاعت سے حکم بجالاتے ہیں۔۔۔۔۔ سلاست، فصاحت اور روانی میر انیس کے یہاں قدم قدم پر نمایاں ہے۔ یہاں تک کہ کوئی دوسرا شعر اس معاملے میں مشکل سے ان کا شریک نظر آتا ہے۔“  
سادگی، روانی اور بے تکلفی کی ایک بڑی پہچان یہ ہے کہ نظم میں الفاظ کی ترتیب نثر کے قریب آجائے۔ گویا نثر کا فطری پن نظم کی تخلیق اور بالیدگی سے ہم آغوش ہو جائے۔ انیس کے کلام میں اس کی مثالیں بہت زیادہ ملیں گی۔۔۔ ان کے کلام کی دلکشی اور حسن کا بڑا جوہر ہی ان کی یہ خصوصیت ہے۔ مولانا جلی نے اس پہلو پر اس طرح روشنی ڈالی ہے:

”جب کسی مصرعہ یا شعر کے تمام الفاظ میں ایک خاص قسم کا تناسب، توازن اور توافق پایا جاتا ہے، اس کے ساتھ وہ تمام الفاظ بجائے خود بھی فصیح ہوتے ہیں تو وہ پورا مصرعہ یا شعر فصیح کہا جاتا ہے اور یہی چیز ہے جس کو بندش کی صفائی، نشست کی خوبی، ترکیب کی دلادیزی، بر جستگی، سلاست اور روانی سے تعبیر کرتے ہیں۔ میر انیس کا تمام کلام اس خوبی سے معمور ہے اور ان کا ہر شعر اس وصف کا مصداق ہے۔“

ویسے تو الفاظ کی یہ ترتیب ہر جگہ لطف اور اثر دکھاتی ہے لیکن مکالموں میں اس کی اہمیت زیادہ ہے۔



بات چیت کے انداز میں لفظوں کی ترتیب لہجے پر بڑا اثر ڈالتی ہے اور گفتگو میں فطری رنگ کا انحصار بڑی حد تک لب و لہجہ پر ہے۔ انیس کے اسی کمال نے ان کے مکالموں میں بڑی جان پیدا کر دی ہے۔

”گفتگو اور مکالمے کے لکھنے میں بھی کوئی شاعر انیس کا مقابل نہیں ہو سکتا۔ یوں تو گفتگو کا نظم میں ہونا ہی خلاف فطرت ہے لیکن نظم اور بالخصوص مسدس میں جس قدر فطرت کی مطابقت ممکن ہے اتنی انیس کے یہاں موجود ہے۔ انیس جب دو شخصوں کی گفتگو لکھتے ہیں تو الفاظ، طرز کلام اور لب و لہجہ میں حکم اور مخاطب دونوں کی عمر، صنف، سیرت، حیثیت، وقتی قلبی کیفیت، گفتگو کے موقع اور ان کے باہمی تعلقات کا لحاظ رکھتے ہیں۔ امام حسین اور ان کے اتربا کی گفتگو میں جو فصاحت جو تہذیب و مہارت انیس نے دکھائی ہے اس کا جواب کہیں نہیں مل سکتا۔۔۔ تحریر میں تقریر کی بے ساختگی پیدا کرنا بڑا مشکل کام ہے لیکن انیس نے نظم میں بعض مکالمے اور گفتگوئیں ایسی لکھ دی ہیں کہ ان کو پڑھتے وقت یہ بات خود بخود نظر انداز ہو جاتی ہے کہ وہ نظم میں ہیں۔“<sup>۱</sup>

(10)

انیس 1218ھ / 1803ء میں ایسے گھرانے میں پیدا ہوئے تھے جس نے شعر و ادب کی خدمت کو اپنی متاع زندگی بنا رکھا تھا۔ کئی پشتوں سے ذوق شعر ان کے خاندان کا رہنما تھا اور اسی کے سہارے سماجی زندگی میں انھیں امتیاز ملتا تھا۔ میر ضاحک، میر حسن، اور ان کے بیٹے میر مستحسن خلیق شعروں میں نامور تھے۔ میر حسن نے زبان کی صفائی، محاوروں کی خوبی اور مٹھدے کی وسعت کی بنا پر خاص شہرت حاصل کی تھی۔ خلیق نے بھی زبان کی صفائی اور قدرت کلام پر ساری زندگی نظر رکھی۔ خلیق کے بھائی خلق اور مخلوق بھی عروس شعر کو سنوارتے رہتے تھے۔ سی ماحول میں جب انیس کی پرورش ہوئی تو لازمی طور پر انھیں زبان اور محاورے کی وہ روایت ملی جسے وہ اپنے گھر کی زبان کہتے تھے۔ ایک بڑا فن کار روایت کا لحاظ کرتا ہے ماضی سے



استفادہ کرتا ہے اور اپنے فن کے تقاضوں کو محسوس کر کے اظہار کی وسعتیں تلاش کرتا ہے۔ سماجی شکنجوں کی وجہ سے وہ کوئی نیا وسیلہ اظہار تو نہیں نکال سکے لیکن اسی موجودہ وسیلے میں انہوں نے اپنے بہتر اور چابکدستی سے نئی سمیتیں دریافت کیں، الفاظ کے نازک فرق ملحوظ رکھ کر بیان و حالات کے نئے نئے مدارج سامنے لائے نہ صرف الفاظ کا ایسا وسیع ذخیرہ شاعری میں صرف کیا جو دوسرے شعرا نے استعمال نہیں کیا بلکہ یہ الفاظ اس خوبی، مناسبت اور حسن ترتیب سے لائے کہ ان سے مناظر، حالات اور کیفیات کی ایک بہتر اور دل نشین تصویر مرتب ہو کر سامنے آئی۔

انہیں نے اپنے مرثیوں میں جا بجا اپنی شاعری کا مطمح نظر اور معیار بھی بیان کیا ہے۔ اس اعتبار سے وہ دوسرے مرثیہ گوؤں سے ممتاز ہیں۔ شاعرانہ تعنیٰ میں اپنے کلام کو خوب کہنا یا اس کی برتری کے دعوے کرنا دوسری بات ہے لیکن شعر میں لفظ و معنی کی اہمیت، بیانیہ شاعری میں محاکات اور طرز ادا کا درجہ، مضمون کے اعتبار سے الفاظ کا انتخاب، شعری حسن، تناسب اور نزاکت کا احساس انہیں نے مختلف جگہوں پر جس جس طرح سے کیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے ذہن میں یہ خیالات کس طرح آتے ہیں اور شاعری میں وہ انہیں کیا درجہ دیتے ہیں:

قلم فکر سے کھینچو جو کسی بزم کا رنگ      شمع تصویر پہ کرنے لگیں آ آ کے چنگ  
صاف حیرت زدہ ملتی ہو تو بہزاد ہو دنگ      خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صف جنگ

رزم الکی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی  
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

روز مرہ شرقا کا ہو سلاست ہو وہی      لب و لہجہ وہی سارا ہو مناعت ہو وہی  
سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی      یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبرت ہو وہی

لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی عالی ہوئے  
مرثیہ ورد کی باتوں سے نہ خالی ہوئے

ہے کبھی عیب مگر حسن ہے اردو کے لیے      تیرگی بد ہے مگر ٹیک ہے گیسو کے لیے  
سرمہ زیبا ہے فقط نرگس جادو کے لیے      زیب ہے خلل بہ چہرہ گل رو کے لیے

داند آں کس کہ فصاحت پہ کلاے دارد

ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

بزم کا رنگ جدا رزم کا میداں ہے جدا      یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا  
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنوان ہے جدا      مختصر بڑھ کے رلا دینے کا سماں ہے جدا

دبد پہ بھی ہو مصائب بھی ہوں تو صیف بھی ہو

دل بھی محفوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

انیس کے یہ بیانات تعالیٰ کہہ کر ٹالے نہیں جاسکتے بلکہ ان کے اس نقطہ نظر کی وضاحت ہوتی ہے جو انھوں نے شاعری میں ملحوظ رکھا۔ پہلے انھوں نے بیانیہ شاعری میں محاکاتِ اصلیت کی نقل اور شاعرانہ تجربے کی سچائی کی اہمیت واضح کی ہے۔ بزم کا بیان ہو تو اردو جنگ کے میدان کی تصویر کشی ہو تو ان کو اس طرح سامنے آنا چاہیے کہ حقیقت کا دھوکا ہو، تشبیہوں، استعاروں سے مناظر کا ایسا نقشہ پیش کیا جائے کہ پڑھنے والے تفصیلات اپنی طرف سے پورے کر لیں اور تخیل و احساس کی مدد سے وہ بھی اسی تجربے سے گزرنے لگیں جن سے شاعر دوچار ہوا ہے۔ اس خیال کا انھوں نے اردو جگہوں پر بھی اعادہ کیا ہے

جل جائیں عدو آگ بھڑکتی نظر آئے      تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

نقشہ ہو صاف تیغ علی کی صفائی کا      دکھلا دوں ہر ورق میں مرقع لڑائی کا

سطریں بنیں ورق پہ صفیں کا رزار کی      مصرع ہر اک دکھائے برس درہ فقر

اس کے بعد لفظوں کی شیرینی اور ترتیب کی مناس، روزمرہ اور محاورے، خوبی گفتار کا انتخاب، بندشوں کی چستی کے ساتھ مضمون کی اہمیت پر بھی زور دیا ہے جسے شاعروں کا ایک سلسلہ اس زمانے میں نظر

انداز کر رہا تھا۔ انیس فصاحت کلام اور الفاظ کی نشست کو مد نظر رکھتے ہیں لیکن معنی کو نظر انداز نہیں کرتے اور دونوں کے توازن کو کامیاب شاعری کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ اس سلسلے میں صنعتوں کے استعمال کے بارے میں اپنا دیکھ انھوں نے واضح کر دیا ہے۔ ان کے نزدیک صنائع و بدائع عروض سخن کا زیور ہیں۔ ان سے اس کی دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے اس لیے صنعتوں کو ہمیشہ اسی غایت کا پابند رہنا چاہیے۔ اگر صنائع غلط یا معنوی اس غایت کو پورا کرنے کے بجائے مقصود بالذات ہو جائیں تو انیس کے نزدیک وہ کلام کا عیب ہیں۔

### (۱۱)

یہیں سے ذہن اس خیال کی طرف جاتا ہے جس کے ماتحت بعض لکھنے والوں نے انیس کو حمیر کا قبیح کہا ہے۔ افضل حسین ثابت نے دتیر کی دکات کے جوش میں یہاں تک لکھ دیا ہے کہ دتیر کی شاگردی سے پہلے انیس فیض آباد میں حمیر کے آگے زانوے شاگردی تہہ کر چکے تھے۔<sup>۱</sup> حمیر کی پیدائش کے سلسلے میں ہم اس روایت کے بے سرو پا ہونے کا ذکر کر چکے ہیں۔ دوسرے نسبتاً محتاط لوگوں نے چونکہ دور حمیر کے مرثیہ کی جدید ساخت کا سہرا سر تا سر حمیر کے سر باندھ دیا اس لیے انھوں نے انیس کو حمیر کا قبیح یا معنوی شاگرد قرار دیا کیونکہ انھوں نے بھی اسی ساخت میں مرثیہ کہے جس کا ایجاد گویا حمیر نے کیا تھا۔ مرثیہ کی ساخت پر ہم نے خیالات دوسری جگہ ظاہر کیے ہیں۔ اس لیے یہاں ان سے قطع نظر ہم صرف طرز حمیر اور طرز انیس کے متعلق چند جیسے لکھیں گے۔ حمیر کے طرز نووی کا تجزیہ ہم ان کے بیان میں کر چکے ہیں۔ حمیر نے بھی یہ دعویٰ کیا ہے کہ جو جو اس طرز میں لکھے وہ ان کا شاگرد ہے۔ تنقید نگاروں کو طرز کے لفظ سے غلط فہمی ہوئی ہے۔ طرز اور ساخت میں فرق ہے۔ طرز بیدل میں ریختہ کہنے کو جب غالب نے قیامت کہا تھا تو ان کے مراد غزل کی ساخت سے نہیں بلکہ انداز کلام سے تھی۔ اسی طرح جب ہم طرز تاج، طرز مومن، طرز میر کے الفاظ استعمال کرتے ہیں تو ہماری مراد ساخت سے نہیں بلکہ کلام کے معنوی انداز بارنگ سے ہوتی ہے۔ افسوس ہے کہ جب طرز یا طرز نووی کا ذکر حمیر کے سلسلے میں آتا ہے تو لوگ اس سے ساخت مراد لیتے ہیں اور اسی وجہ سے مرثیہ کی تنقید میں بعض غلط خیالات چل پڑے ہیں۔ چہرہ اور سر پا میں حمیر کا طرز نووی

معنی آفرینی، بلندی، تفتیل اور استعارہ در استعارہ پر مبنی ہے۔ انیس اس انداز سے کوسوں دور ہیں۔ اور اسے ثابت کرنے کے لیے انیس کے کلام کی مثالیں دینا ضروری نہیں۔

ایک مرثیہ میں سرپا کے بیان میں انھوں نے اس طرز کی طرف اشارہ کر کے اس سے اپنی علاحدگی بھی ظاہر کی ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ سرپا کا یہ انداز جسے مختصر نے روان دیا اس عہد کے مرثیہ گوئیوں میں بہت مقبول تھا اور بیشتر لوگ اسی انداز میں سرپا لکھ کر داد لیتے تھے۔

تحریر سرپا یہ جو مال ہوئی خاطر حوران مضامین کی صدا آئی کہ حاضر  
پر جس کی طرف دیدہ حق میں ہوئے ناظر ٹھہری کوئی شے قابلِ تظہیر نہ ہو

دل نے کہا کیوں ہر فضولی میں یہ کد ہے  
دی عقل رسا نے یہ گواہی کہ سند ہے

جس ہر سے ہو خاص کو رغبت وہ کرے کام خوش ہو کے عوام انھیں تو پھر اس میں ہے کیا نام  
دانا کو یہ لازم ہے کہ عائد نہ ہو الزام کیا لطف جو آغاز کا بہتر نہ ہو انجام

جلسہ نہیں مظلوم کی یہ بزم عزا ہے  
یاں رونے کی لذت ہے رلانے کا مزا ہے

واقع نہ حقیقت سے ہوئے نور خدا کی پیشانی کو خورشید کہا خوب ثنا کی  
تا فہم اچھلنے لگے چپ ہو گئے باکی اٹکوں نے بھی رک کر کہا یہ عین خطا کی

ہمسر کیا دڑے کو رہن بازو سے ہمہ کے  
کھوئے در شہوار بھی پنجہ سے مڑہ کے

جو بات کہ مہمل ہو وہاں چاہیے اہمال زیبا غزل و شعر میں ہے وصف خط و حال  
ہاں دیکھ کیت قلم اچھی نہیں یہ چال اب بڑھتے ہیں عباس صغیر ہوتی ہیں پامال



ہے جوش وفا طینم یزداں کے پیر کو  
نکوار کو تولا ہے سنبھالا ہے پیر کو

انیس نے اس رنگ سے بڑی حد تک اپنے کو الگ رکھا جسے طرر ضمیر کہا جاسکتا ہے اور اسی سے ان کے اس دعوے میں صرف زبان و محاورہ کی حد تک نہیں بلکہ نقطہ نظر اور انداز کلام میں بھی حدقت موجود ہے

جدد آبا کے سوا اور کی تقلید نہ ہو لفظ مغلق نہ ہوں گجنگ نہ ہو تعقید نہ ہو

یہاں ایک غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے کہ ہمارے کہنے کا شاید یہ مطلب ہو کہ انیس پر ضمیر کا کوئی اثر نہیں۔ یہ سوچنا درست نہ ہوگا۔ ضمیر نے مرثیہ کی روایت میں اپنے خون جگر سے تابندگی اور بلندی پیدا کی۔ انیس کو مرثیہ کی جو روایت ملی اس میں ضمیر کا بھی حصہ تھا اور شاید اور افراد سے زیادہ تھا۔ ایک ہوش مند فن کار کی طرح انہوں نے اپنے پیش روؤں سے بہت کچھ سیکھا، ان کی بنائی ہوئی دیواروں کو اپنے وجدان و شعور کے مطابق بندہ کیا، ان کے خاکوں میں تجربہ و احساس کے رنگ بھرے اس لیے یہ سوچنا صحیح نہیں کہ ضمیر یا فصیح کا ان پر کوئی اثر نہیں۔ ہر فن کار اپنی ادبی روایت کا امین ہوتا ہے۔ ان معنوں میں دورِ ضمیر کے مرثیوں سے ان کے فن کو تقویت پہنچائی لیکن تقلید، تنبیج، یا شاگرد ہونے کا مفہوم اثر لینے سے مختلف ہے۔ محاکات، بین، خیمہ کے اندر کی زندگی، سزکایان وغیرہ میں فطرت کے مطابق مناظر کی پیش کش دورِ ضمیر کے مرثیوں کی عام خصوصیت ہے۔ دلگیر فصیح اور خلیق نے بھی اس سلسلے میں اپنے جوہر دکھائے ہیں۔ سادگی بیان و ادا میں ضمیر کا کوئی مخصوص رنگ نہیں اور نہ انہوں نے کبھی اس کا دعویٰ کیا اس لیے انیس کو ضمیر کا قبیح قرار دینا دونوں کے انداز کلام سے ناواقفیت کا ثبوت ہے۔

اوپر مرثیہ انیس کے جو چند بند دیے گئے ہیں ان سے یہ بھی واضح ہے کہ انیس غن فہم اور غن شناس طبقے کو مد نظر رکھتے تھے اور صرف گریہ عوام کو اپنا مصلح نظر سمجھ کر سستی شہرت کے متنی نہیں تھے۔ سودا کے خیالات کی یہ بارگشت ان کے یہاں ماحول سے اثر لے کر اور زیادہ نمایاں ہو گئی ہے۔ نامناسب اور دور از کار تشبیہوں سے، غیر موزوں الفاظ اور اشاروں سے کلام کی تاثیر بھی رخصت ہو جاتی ہے۔ وقت کے سیلاب



میں رعایت لفظی اور صنعتوں کی بازیگری میں مرثیہ گو کو تاثیر کا سرشتہ ہاتھ سے نہیں دینا چاہیے۔ انیس کے زمانے میں لکھنؤ کی شاعری تصنع اور تکلف میں گرفتار تھی۔ غزل میں اپنا سکہ رواں کرنے کے بعد اس نے مرثیہ کے حدود میں بھی دخل اندازی شروع کر دی تھی۔ سحر ابیان کی روانی اور بے تکلفی پر گلزار نسیم کا تکلف اپنی خوشبو پھیلا رہا تھا مذاق سخن کی تبدیلی نے مثنوی جیسی بیانیہ صنف نظم پر اپنی مہر لگا کر اس کے بنیادی خصوصیات اور افادیت کو صدمہ پہنچایا تھا۔ مرثیہ میں بھی اگر یہی مصنوعی نفع چھمکی تو اس کے وسیع امکانات، تجربہ و مشاہدے کی سچائیاں، فکر و احساس کے ولولے ختم ہو جائیں گے اس لیے انیس نے مرثیہ کی ادبی اور فنی حیثیت کو پیش نظر رکھا اور اسے تصنع اور تکلف کے اس سیلاب سے بچانے کی پوری کوشش کی جو اس کی بندی و رفعت کو ختم کر دیتی۔ شعر ماحول کے ہاتھوں ایک حد تک مجبور بھی ہوتا ہے اور اسی مجبوری نے انیس سے بھی جا بجا ایسے شعر لکھوائے ہیں جن میں رعایت لفظی یا بعض صنعتوں کا غیر ضروری استعمال تاثیر کا خون کر دیتا ہے لیکن ایسے مقامات ان کے مرثیوں میں بہت تھوڑے ہیں۔

مجموعی حیثیت سے انیس نے مرثیہ میں شاعری کی بلند ترین خصوصیات کو اپنایا ہے اور اپنی خود داری، بند بنی، خاندانی روایت پرستی اور وضع داری کے وسیلے سے ایسا شعری نظریہ اختیار کیا جس نے اس کے وجدان اور تڑپ، ذوق و شعور، احساس حسن اور احساس فن سے مل کر شاعری کے بلند ترین نمونے پیش کیے اور اردو مرثیہ میں انھیں وہ بلند مرتبہ دیا جو کسی دوسرے فرد کو حاصل نہیں ہو سکا۔

# پانچواں باب

## دبیر اور ان کے ممتاز معاصرین

### دبیر

انہیں کے معاصرین میں دبیر سب سے ممتاز ہیں۔ وہ 1218ھ / 1803ء میں پیدا ہوئے اور انہیں کے انتقال کے تین مہینے بعد 1292ھ / 1875ء میں راعی عدم ہوئے۔ مرثیہ گوئی میں ان دونوں کو اسکی شہرت نصیب ہوئی کہ اس سلسلے میں بیشتر جگہ دونوں کا ذکر ساتھ ساتھ ہوتا ہے اور ادب سے عام دلچسپی رکھنے والے مرثیہ گوہوں میں عموماً انہیں دونوں سے واقف نظر آتے ہیں۔ ہماری ادبی تاریخ کے تقریباً ہر دور میں ایسی دو نمایاں شخصیتیں نظر آتی ہیں جن کے معتقدین اور لواحقین دونوں میں مقابلہ اور مسابقت کی کیفیتیں ابھار کر ادبی ہنگامہ آرائی کی فضا پیدا کر دیتے ہیں۔ میر و سودا، انشاد و مصحفی، آتش و ناسخ، ذوق و غالب، انہیں و دبیر کے معتقدین کی سرگرمیاں مشہور ہیں۔ مقابلہ و موازنہ تنقید کا لازمی عمل ہے اور اگر غیر جانبداری سے ادبی نزاکتوں کو سمجھنے اور معائب کلام کو نمایاں کرنے کی کوشش کی جائے تو اس سے تخلیقی ملا جلتوں کی حوصلہ افزائی ہوتی ہے۔ لیکن اس سرگرمیوں میں جانب داری، گردہ بندی اور عصبیت دور شور سے رواں دواں نظر آتی ہے جس کی وجہ سے خرید و تقریر میں ان کا صحیح مقام متعین کرنے کی کوششیں بہت کم ملتی ہیں۔ اور شاید یہ انہیں کتابوں کا اثر ہے کہ اب تک جن لوگوں نے اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے ان میں بیشتر اسی رو کے شکار ہو گئے ہیں۔

دبیر اگرچہ دہلی میں پیدا ہوئے تھے لیکن بچپن سے ہی لکھنؤ میں رہے اور یہیں کے ادبی روایات اور علمی فضا سے انہوں نے فیض اٹھایا۔ انہوں نے ”کتب درسیہ صرف و نحو منطق و ادب و حکمت وغیرہ مولوی غلام ضامن صاحب سے اور کتب دینیہ حدیث و تفسیر و اصول حدیث و فقہ وغیرہ مولوی مرزا کاظم علی

صاحب سے پڑھی تھیں۔ علاوہ ان کے ماسہدی صاحب مجتہد مازندرانی اور مولوی فدا علی صاحب اخباری سے بھی مرزا صاحب نے پڑھا تھا۔ یہ 1230ھ / 1815ء میں میر ضحیر سے تلمذ حاصل کیا اور تحصیل علم کے ساتھ ساتھ مشقِ سخن بھی شروع کی۔ دس بارہ سال میں لکھنؤ کے ممتاز مرثیہ گو یوں میں شمار کیے جانے لگے۔ اس وقت تک میر انیس فیضِ آدم میں مقیم تھے۔

اس وقت کے رواج کے مطابق مرزا دبیر نے بھی ابتدا میں مختصر بیہ مرثیے لکھے مثلاً:

بانو بچھلے پہرِ اصغر کے لیے روتی ہے

مولف حیاتِ دبیر کے مطابق ان کے ابتدائی مرثیوں میں ہے جس میں ماں کی اپنے بچے کے لیے بے چینی دکھائی گئی ہے اور اس کی ذہنی پریشانی اور جذباتی انتشار کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ ان کی ابتدائی شہرت انھیں مرثیوں کی رقت انگیزی پر منحصر ہے۔ اس کے بعد روایتوں کو نظم کرنے کے طرف ان کا رجحان نمایاں ہے۔ میر ضحیر نے بھی روایتوں کے نظم کرنے پر خاص توجہ کی ہے چنانچہ ان کے اثر سے دبیر نے بھی اس طرف قدم اٹھایا اور مختلف کتبِ شہادت میں جو روایتیں درج ہیں انھیں مرثیوں میں بیان کیا۔ ان روایتوں میں ضعیف الاعتقاد معتقدین کے لیے بڑی کشش ہوتی ہے۔ عزاداروں کا ایک بہت بڑا گروہ ذہنی سطح کے اعتبار سے ایسے ہی مواد کا طلب گار اور شائق تھا چنانچہ دبیر کی قدرتِ کلام اور زود گوئی، مطالعہ کتب و معجزات نے اس راستہ میں انھیں بہت کامیاب کیا۔ روایتوں کی مقبولیت اور لوگوں کی فرمائشوں کی وجہ سے وہ اس قسم کے مرثیے تاحیات لکھتے رہے۔ اگر اس پہلو سے جائزہ لیا جائے تو غالباً ان کے مرثیوں میں سب سے زیادہ روایتیں نظر آئیں گی۔

جیسا کہ ہم اس کے پہلے بھی بیان کر چکے ہیں اس عہد کا لکھنؤ دولت کی فراوانی، آرام و اطمینان، خوش دلی اور خوش باشی میں ممتاز ہو رہا تھا۔ فنِ حرمت کی ترقی، علم و ہنر کا عروج بھی اسی فضا کی دین تھا۔ علمائے فرنگی محل اور خاندانِ اجتہاد نے معقولات و منقولات بیان و ادب، فقہ و علم کلام کو تہر کی اس منزل تک پہنچا دیا تھا کہ لکھنؤ کو سارے ہندوستان میں علمی اعتبار سے بھی مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ اس علمی مذاق

نے زندگی کی تکلف پسندی اور اپنے کو نمایاں کرنے کی کوشش نے مل کر ادب میں بھی نئے راستے ڈھونڈے۔ لیکن تاریخ کا کوئی دوسرا تصور یا نیا شعری، نظریہ ان کی رہنمائی کے لیے تو موجود تھا نہیں اس لیے ان کی ذہانت نے ایک طرف زبان کی صحت، لب، لہجہ پر زور، حسن و عشق کے خارجی لوازم کا سہارا دیا۔ دوسری طرف انھوں نے فارسی شاعری کے اس رجحان کو اپنا رہنما بنایا جس نے عہد مغیہ میں ایک خاص رنگ اختیار کر لیا تھا۔ ہمارا اشارہ ان خصوصیات کی طرف ہے جنہیں مثالیہ، خیال بندی اور مضمون آفرینی کہتے ہیں۔ ان کے بارے میں شبلی لکھتے ہیں:

”مثالیہ۔ یعنی کوئی دعویٰ کرنا اور اس پر شاعرانہ دلیل پیش کرنا۔ اس طرز کے بانی کلیم علی قلی، سیم۔ مرزا صاحب اور غنی ہیں۔ یہ طرز نہایت مقبول ہوا یہاں تک کہ شاعری کے خاتمہ تک قائم رہا۔“

”خیال بندی اور مضمون آفرینی یہ وصف تمام متاخرین میں ہے لیکن اس طرز خاص کا نمایاں کرنے والا جلال اسیر ہے جو شاہ جہاں کا ہم عصر ہے۔ شوکت بخاری، قاسم دیوانہ وغیرہ نے اس کو زیادہ ترقی دی اور ہمارے ہندوستان کے شعرا بیدل اور ناصر علی وغیرہ اسی گرداب کے تیراک ہیں۔“<sup>2</sup>

سماجی نظام کی یکسانی اور مادی حالات کی مطابقت نے اردو شعرا کو بھی اسی راستے پر ڈالا کہ وہ فارسی کی واقعیت سے فائدہ اٹھا کر اس رنگ خن میں اپنی طبیعت کے جوہر دکھائیں فارسی کی عام تعلیم سے انھیں اس طرز کلام سے مانوس کر ہی رکھا تھا۔ سماجی حالات نے ان کے مذاق خن کو بڑی حد تک اسی طرز پر ڈھال دیا۔ چنانچہ اس رجحان نے آصف الدولہ کے زمانے ہی سے زور پکڑنا شروع کر دیا اور غازی الدین حیدر کے عہد تک اس نے بڑی تقویت حاصل کر لی۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر نے مختصر الفاظ میں اس کا بڑی اچھی طرح ذکر کیا ہے

”وقت، اعتبار سے لکھنؤ کے مسلک شاعری میں اظہار کمال کا جذبہ نمایاں تھا۔ بلند ذہنی و جذباتی تجربات کی کمی، نمائش، تکلف اور تصنع کے علاوہ اس کا ایک بڑا



محرم لکھنؤ کا علمی اور مکتبی ماحول خصوصاً متاخرین شعرائے قاری کے کلام کا مطالعہ تھا۔ سودا کی دنیا میں واردات کو پہلے ہی سے بہت کم بار حاصل تھا۔ مشاہدات حسن اور معاطات عشق بھی اظہار کمال کا زیادہ سے زیادہ دے سکے چنانچہ شعرائے لکھنؤ نے خیالی فضاؤں میں پرواز شروع کی۔ تخیل و مبالغہ شاعری کی جان ہیں لیکن جب شاعری کا تعلق حقیقت سے ٹوٹ جاتا ہے تو ان کی کار فرائی ماورائے حقیقت ہی نہیں ماورائے خیال بن جاتی ہے۔ تخیل آفرینی اور مبالغہ آرائی کی یہ روش قصیدے کے لیے پہلے مخصوص تھی لیکن متاخرین شعرائے قاری نے اسے غزل میں بھی داخل کر دیا تھا۔ انھیں کے نمونے پر لکھنؤ میں بھی تخیل آفرینی شاعری کا بڑا جوہر سمجھی جاتی تھی۔<sup>1</sup>

اس بیان میں ہمیں صرف یہ اضافہ کرنا ہے کہ مرثیہ گوئی چونکہ حصول ثواب کا بھی ذریعہ سمجھی جاتی تھی اس لیے بہت دنوں تک اسے شاعری کے دربار میں جگہ نہیں دی گئی۔ جب ذہین اور طبع شعرائے اس میں دستیں پیدا کیں، شاعرانہ نزاکتوں اور عروضی پابندیوں کے حلقے میں اسے آگے بڑھایا اور دوسرے تمام اصناف سے کنارہ کش ہو کر اسی کی زلفیں سنوارنے میں لگ گئے تو باز ک خیالی اور مضمون آفرینی کے لیے ان کے دل میں اس وجہ سے اور بھی کشش پیدا ہوئی کہ مرثیہ کو وہ ایک ہمہ گیر صنف بنانا چاہتے تھے۔ جس کی طرف سودا نے مشکل ترین و قائل کہہ کر اشارہ کیا تھا۔ اپنی قدرت کلام علمی معلومات اور تخیل کی جولانی کے اظہار کے لیے انھیں ایک میدان بھی درکار تھا اور اس الزام سے بھی بچنا تھا کہ قصیدہ و غزل کو مشکل سمجھ کر انھوں نے مرثیہ میں پناہ لی ہے۔ چنانچہ مرثیہ میں اس رنگ سخن نے اپنی جگہ بنائی اور یہی وہ طرز نوی ہے جس کے آغاز کا سہرا میر تمیز کے سر ہے۔ اس کا بیان میر تمیز کے ذکر میں آچکا ہے۔

تمیز کے شاگرد میر نے اس طرز کو اپنے استاد سے لیا اور اپنی جدت فکر اور علم و تخیل سے ان بلند یوں پر پہنچا دیا جہاں اس مذاق کے لوگوں نے اسے سرمایہ کمال قرار دیا۔ مشرقی علوم سے گہری واقفیت، پرہیزگاری



اور خدا ترسی، کتب سیر و احادیث پر نظر نے دبیر کے مزاج کو ایک عالمانہ رنگ دیا تھا۔ ان کے طرز زندگی نے اسے اور گہرا کر کے ان کے مذاق سخن کی اس طرح پرورش کی کہ علیت کے اظہار مشکل پسندی اور خیال آفرینی کو وہ سرمایہ شاعری سمجھنے لگے اور یہ خصوصیتیں ان کے طرز کلام کا لازمی حصہ بن گئیں۔ اس سے پہلے کہ ہم ان کے خصوصیات کلام کا جائزہ لیں۔ یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ وہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک دین دار مسلمان تھے اور اپنی شاعری کو دین کی خدمت سمجھتے تھے۔ مرثیہ کا اصل مقصد ان کے نزدیک آل رسول کے مصائب کے بیان سے لوگوں کو رونا تھا اور یہ مقصد خیال آفرینی اور ہندی فکر کے تصنع و تکلف سے حاصل نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لیے انھوں نے مرثیہ گوئی میں دو انداز اختیار کیے۔ چہرہ سرپا، جنگ کو انھوں نے اپنے مذاق کے مطابق قدرت کلام اور زور طبیعت دکھانے کے لیے رکھا اور رخصت، شہادت، عین میں سادگی بیاں سے دروازے نکیز واقعات ظاہر کیے۔ ایک رباعی میں خود بھی اس کی وضاحت کی ہے۔

ہے رزم سرپا تو زباں اور ہی ہے اور عین کے مابین بیاں اور ہی ہے  
کس درجہ بلند ہے تری فکر دبیر کہتی ہے زمیں یہ آسماں اور ہی ہے  
چہرہ اور سرپا میں مضمون آفرینی دبیر کی امتیازی خصوصیت ہے۔ مضمون آفرینی کے لیے قوت تخیل اور بلندی فکر کی ضرورت ہوتی ہے جن کی مدد سے شاعر موضوع کو نئے نئے پہلوؤں سے بیان کرتا ہے اور زور طبیعت سے اس میں نئے نئے پہلو پیدا کرتا ہے۔

ابو طالب کلیم کے متعلق شبلی کے یہ الفاظ دبیر پر بھی صادق آتے ہیں۔  
”جس چیز کو لوگ مضمون آفرینی کہتے ہیں کلیم کے ہاں اس کی اس قدر بہتات ہے کہ ہر قصیدہ گویا مضامین کا ایک انبار ہے۔ تصائد کی تمبید کثرت اصلی واقعات سے شروع کرتا ہے مثلاً موسم کی گرمی اور سردی یا سفر کی سختی، پہاڑوں کی دشواری گزاری لیکن خیالی مضمون آفرینیاں کر کے ایک طلسم بنا دیتا ہے جس کو واقعیت سے کچھ علاقہ نہیں ہوتا۔“

دیر کے یہاں بھی خیالی مضامین کی ایسی ہی فراوانی ہے سوچ سوچ کر نئی نئی باتیں پیدا کی گئی ہیں اور دور دور کی کوڑیاں لاکر بساط سجائی ہے جسے پڑھ کر ان کی تلاش کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ مثل حضرت علی اکبر کے سراپا میں ناک کے بیان میں اس طرح کی خیال آرائیاں ملتی ہیں

جنی کی ٹاشل قلم زیب ورق ہے انگشت یہ قدرت حق کہئے تو حق ہے  
ایرو کے شرف کا سر بنی پہ سبق ہے یہ ناخن انگشت یہ قدرت حق ہے

دل شیعوں کا چیدہ نہ کیوں اس سے سدا ہو  
ممکن نہیں ناخن سے کبھی گوشت جدا ہو

خورشید جنیں کا سر بنی ہے یہ اظہار خورشید یونہی نیزے پہ کل ہوگا نمودار  
توبہ کہاں نیزہ کہاں بنی خوش بطور چشم علی اکبر ہے در رحمت غفار

دربان کیوں ایرو کو یہاں میں توبجا ہے  
بیتی نہیں حاجب ایرو کا عصا ہے

جنی کا کھلا بچ میں آنکھوں کے یہ سرار ہے بچ میں اک تکیہ دو جانب ہیں دو بیمار  
بیمار ہیں مخمور مئے الفت غفار بے ہوشی میں اک تکیہ دو جانب ہیں دو بیمار

پلوں کے سوا نام کو بستر نہیں رکھا  
سوٹا کہاں تجھے پہ کبھی سر نہیں رکھا

پھر مدحت بنی میں مری عقل رسا ہے نیزہ ہے نہ تکیہ ہے نہ خامہ نہ عصا ہے  
اب ہم سے محبان علی پوچھیں یہ کیا ہے ہشیار ہوشیار یہ غش ہونے کی جا ہے

جنی کی زیارت کرد آداب سے ہٹ کر  
اک جاہوا ہے نور دو دعالم کا سمٹ کر

پہلے تو ناک کی مثال قلم سے دی پھر قدرت حق کے ہاتھ کی انگلی بتا کر ابرو کو ناخن سے تشبیہ دی۔ پھر نیزہ سے تشبیہ دے کر پیشانی کو آفتاب بتا کر یہ مگر یہ خیز مضمون پیدا کیا کہ کل بھی آفتاب یعنی سر علی اکبر نیزے پر چڑھے گا۔ پھر اس پر ترقی دے کر آنکھ کو رحمت خدا کا دروازہ بتایا اور بھوؤں کو دربان اور دربان کا عصا ناک کو کہا۔ پھر اس مضمون کو ترقی دے کر یہ کہا کہ ناک دونوں آنکھوں کے درمیان تکیہ کی طرح ہے اور مردم بیمار (چلتیاں) اوھر اوھر ہیں۔ مگر یہ معمولی بیمار نہیں ہیں بلکہ خدا کی محبت کی شراب سے ایسے مست و مخور ہیں کہ بے ہوشی میں بھی خدا کے سوا کسی پر تکیہ نہیں کرتے۔ در چلوں کے سوانام کو بھی بسز نہیں رکھتے۔ اس کے بعد ان تمام مضامین پر ترقی کر کے کہتے ہیں کہ ناک نہ قلم ہے نہ نیزہ نہ عصا نہ تکیہ (صنعت رجوع) بلکہ وہ عالم کا نور سمٹ کر ایک جگہ ہو گیا ہے اس لیے غش ہونے کا مقام ہے۔ نور کی تجلی سے حضرت موسیٰ کو غش آگیا تھا۔ اس لیے غش ہونے کا مقام قرار دیا دووں آنکھیں عام نور ہیں اور ان میں سے ناک کا راستہ ہے اس لیے وہ عالم کا چشمہ نور سمٹ کر ناک میں آگیا ہے۔

اس طرح مضمون میں مضمون پیدا کر کے طبیعت کی جولانی دکھا دیتیر کا کمال ہے اور ضمیر کے "طرز نوی کو" اس حد تک پہنچانے کا سہرا انھیں کے سر ہے۔ مضمون پیدا کرنے میں وہ مختلف رعایتوں اور نزاکتوں کا خیال رکھتے ہیں اور متعدد صنعتیں صرف کرتے جاتے ہیں۔ جناب عون و محمد کے گھوڑوں کا بیان دیکھئے

ہے رخس دو پایہ قلم اور عمر میں کوتاہ      مدح فرس عون میں کیا قطع کرے راہ  
گراو گزشتہ کی طرف جائے یہ ناگاہ      توبہ گزشتہ سے بھی بڑھ جائے کئی راہ

یہ عمر کی سرعت نہ یہ تیزی ہے اجل کی

لانا ہے خبر دم میں ابد اور ازل کی

یہ رخس دو رخس فلک میر سے ہم زیں      ہے کا چہ اگاہ اسے خوشے پرویں  
طوفان دم قطرہ زنی، کوہ بہ تنگیں      خورشید رخ و بدر رکاب و ملک آئیں

ہر چند کہ آتش ہے غذا بک درمی کی

پرگری و شوخی کہاں اس رشک پری کی

شبدیز فلک سامنے ان کے کمری ہے      نبض ان کی شرر سانس ضیم سحری ہے  
آنکھوں میں وہ شوخی ہے کہ شیشے میں پری ہے      سایہ ہے ہما، نقش قدم کبک دری ہے

چلنے میں اگر نرم روی مد نظر ہو  
آنکھوں میں پھرے اور نہ مردم کو خبر ہو

ایک دوسرے مرثیہ میں حضرت عباس کے گھوڑے کا ذکر اس طرح ہے

نے چرخ کے سو دورے نہ اک رخس کا کاذا      دیتا ہے سدا عمر رواں کو یہ بھلا وا  
یہ قسم ہے ترکیب عناصر کے علادا      اللہ کی قدرت ہے نہ مچھل مل نہ چھلادا

چلتا ہے غضب چال قدم شل ہے قضا کا  
تو سن نہ کہو رنگ اڑا ہے یہ ہوا کا

گردوں ہو کبھی ہم قدم اس کا یہ ہے دشوار      وہ قافلہ کی گرد ہے یہ قافلہ سالار  
وہ ضعیف ہے یہ زور، وہ مجبور یہ مختار      یہ نام ہے وہ ننگ ہے یہ فخر ہے وہ عار

اک جست میں رہ جاتے ہیں یوں ارض و سما دور  
جس طرح مسافر سے دم صبح سرا دور

شوخی میں پری حسن میں ہے حور بہشتی      طوقان میں راکب کے لیے نوح کی کشتی  
کب اہل قہر و دریاں میں ہے یہ نیک سرشتی      یہ خیر ہے وہ شر ہے یہ خوبی ہے وہ زشتی

صحرا میں چن، فصل بہاری ہے چمن میں  
رہوار ہے اصلیل میں تلواریں ہے رن میں

تلواریں کے بیانات میں بھی خیالی مضمون آفرینی کا یہی حال ہے۔ امام حسین کی تلوار کے بیان سے چند  
بند پیش کیے جاتے ہیں تاکہ خیال آرائی اور مبالغہ کے زور کا اندازہ کیا جاسکے۔

پھل وزن میں تھا پھول جگی میں گل حور      گرمی میں محض بار تو تری میں صاف نور  
آسیب سایہ چال پری قبضہ چشم حور      خود لہر آب زہر، تڑپ قہر، شور صور

یوں دفعتاً زمیں سے گئی آسمان کو  
جس طرح غصہ آئے کسی ہاتھان کو

سبب بہشت، رونق اسلام لٹچ جگ      لباس تیغ ش کا تھا سنگ رنگ ڈھنگ  
چنگی جو یہ سروں پہ سواروں کے بے درنگ      یوں جی چھنے دلبروں کے تیغوں سے جیسے رنگ

نے گردنیں تھیں دوش پہ نے فرق خود میں  
تیغ علی تھی خود میں، سران کے گود میں

سایہ گرا تو بولی سنبھل میرے ساتھ چل      اہل چل پہ مہرباں ہوئی چل میرے ساتھ چل  
لٹکاری روح کو کہ نکل میرے ساتھ چل      آواز دی بسوے اہل میرے ساتھ چل

مل جاتے تھے زمین و فلک لونچ نیچ میں  
کہتی تھی موت کون پڑے تیرے نیچ میں

اک ضرب میں یہ رنگ کے سورنگ کرتی تھی      روشن بصورت میرے نورنگ کرتی تھی  
ہر خد قد کو یہ گل نورنگ کرتی تھی      پیاسے جو غلوں کے تھے انھیں چورنگ کرتی تھی

روپوش ریت میں تھیں لب جو کی مچھلیاں  
دربیا میں جا کے چھپتی تھیں بازو کی مچھلیاں

سایہ دو نیم، رنگ دو نیم اور بو دو نیم      روکا یہاں شمار ہے کیا آبرو دو نیم  
ہر بار چار آئینہ تھا چار سو دو نیم      سینے میں دل تو دل میں ہر اک آرزو دو نیم

دل خوب اس کے کاٹ کی لذت سمجھتا تھا  
کتنی تھی جو گزری وہ قنیت سمجھتا تھا



صبح کا منظر بیان کرنے میں بھی اس انداز کو برقرار رکھا ہے۔ زور تخیل سے نئے استعارے اور تشبیہیں استعمال کی ہیں جن سے ان مناظر سے الگ ایک دوسری دنیا تعمیر ہو جاتی ہے اور ذہن سلسلہ وار ایک مضمون کے بعد دوسرے مضمون میں اور ایک استعارے کے بعد دوسرے استعارے میں ڈوبتا چلا جاتا ہے۔ یہ ایک نئی سبائی بھول بھلیاں کی سی کیفیت ہے جس میں ایک کمرے سے دوسرے کمرے میں آدمی بڑھتا جاتا ہے اور ہر کمرے کے نقش و نگار اس کی نگاہوں کو اپنی طرف کھینچ کر لطف و حیرت میں گم کر دیتے ہیں۔

گلگلیہ شفق جو ملا حور صبح نے      اسپر مشک کو کیا نور صبح نے  
گری دکھائی روشنی طور صبح نے      ٹھنڈے چراغ کر دیے کافور صبح نے

لپٹائے شب کے حسن کی دولت جو لٹ گئی  
افشاں جیوں سے نجم درخشاں کی ٹھٹ گئی

پیدا ہوا سپیدہ طعنت نشا صبح      معبود کا وہ ذکر وہ لطف اذان صبح  
بندھا عمدہ نور کا پہنا کتان صبح      چرخ چہاری پہ گیا خطبہ خوان صبح

منہ سب کے سوتے قبلہ امید ہو گئے  
سرگرم سجدہ بھی دخورشید ہو گئے

آیا عروج پہ شہ گیتی ستان مہر      لی روز نے پناہ بزر نشان مہر  
پرچم کش ہوا علم زرفشان مہر      ظاہر ہوئی زمانے پہ تاب و توان مہر

نیزہ کرن کا دیدہ کردوں میں ڈال کے  
مغرب میں پھیلتی رات کی پتلی نکال کے

جادو چرخ نے رہن آفاق فتح کیا      بدلا جہاں کا رنگ جو خون شفق کیا  
اس دور نے قمر کو اٹ کر رفق کیا      سورج کو جب عروج ملا شکر حق کیا

خورشید صبح کا گلہ دستار ہو گیا  
پردہ افق کا غیرت گزار ہو گیا

یونس وہاں مہی شب میں نہاں ہوا      کندن ہاراد سے یوسف عیوں ہوا  
لیدائے شب کے حسن کا گلش خزاں ہوا      عالم تپ فراق سے گرم آغاں ہوا

بھٹوں کے رنگ رخ کی طرح دھوپ زرد تھی  
تھی صبح یا زمانے کی اک آہ سرد تھی

جو لوگ مناظر کی فطری تصویر کشی کے پسند کرنے والے ہیں انھیں اس طرزِ سخن سے الجھن ہوگی  
لیکن یہ اختلاف مذاق کی بات ہے۔ مباحثہ آرائی اور مناظر کی انتہائی صورت پیش کرنا عربی اور فارسی کے  
معیار شعر کی قدیم خصوصیت ہے۔ ابوالفرح قدامہ نے نقد الشعر میں لکھا ہے۔

”بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف ہمیشہ سے  
سخن شناس اور با فہم شعر کا میلان رہا۔“<sup>1</sup>

”ہر وہ شخص جو غلو میں افراط کرنے والا ہو جب بھی حد موجود سے خارج ہونے  
والی باتوں کا ذکر کرے تو اس سے ہرگز یہ مقصود نہیں ہوتا کہ اس نے واقعی اپنے  
خیال میں اسے ایسا ہی تسلیم کر لیا بلکہ اس کی غرض صرف یہ ہوتی ہے کہ ناممکن  
امر کے ذریعہ سے توصیف کے دائرے میں وسعت کر دے۔“<sup>2</sup>

اس میں ہندوستان کے فارسی شعرائے متاخرین نے مضمون آفرینی کا نیا راستہ نکالا جس میں اصل  
موضوع کو ہو بہو پیش کرنا یا اس کے لیے ایسی تشبیہیں اور استعارے استعمال کرنا کہ اس کے اصل  
خصوصیات ابھر کر سامنے آجائیں ان لوگوں کا مقصود نہیں تھا کہ وہ تو دکھانا چاہتے تھے کہ ایک بات کو دو گتے

<sup>1</sup> عقد السحر کی شرح نقد الشعر ص 55

<sup>2</sup> عقد السحر ص 57

طریقوں سے ادا کر سکتے ہیں، بیان میں کتنی صنعتوں کا استعمال کر سکتے ہیں، سوچ سوچ کر اس منظر یا مضمون کے لیے کیسی کیسی مثالیں لا سکتے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے دبیر کا کلام دیکھا جائے تو ان کے یہاں خیال کے عجیب عجیب مرقعے نظر آتے ہیں اور ان کی تلاش و جستجو کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ اوپر ہی کے بیان کو لیجئے تو پہلے بند میں ایک دلہن کا استعارہ پیش کیا گیا ہے اور اسی کی رعایت سے اسپند کرنا، گرمی دکھانا، چراغ ٹھنڈے کرنا اور پیشانی سے افشاں کا چھٹنا بیان کر کے اس دعوے کو شاعرانہ دلیلوں سے کھل کیا ہے۔ دوسرے بند میں اذان، نماز، اور اس کے لیے عمامہ دکھانا، منبر و خطبہ، آفتاب کا چوتھے آسمان پر ہونا گویا چار زینوں پر بلند ہونا بیان کیا ہے جو حضرت عیسیٰ کی بھی جگہ ہے۔ یہ تصویر بھی کھل کر دی گئی ہے تیسرے بند میں یاد شاہت اور سلطنت گرمی کا ماحول پیش کر کے آفتاب کو فتح مند بادشاہ قرار دیا۔ اس کے سایہ میں لوگ پناہ گزین ہوئے علم کھلا، جگ آزمائی ہوئی، کرن کا نیزہ استعمال ہوا اور رات کی سیاہ پتلی نکال پھینکی گئی۔ اسی طرح باقی بندوں کی ترکیب ہے۔ ابتدا میں ایک استعارہ بیان کیا گیا ہے، باقی مصرعوں میں اسی ہیکر یا تصور کی وسعت دی گئی ہے اور تفصیلات سے اسے ثابت کیا گیا ہے۔ اسے مثالیہ کہتے ہیں۔ بعض لوگوں نے اسے صنعت احتجاج بہ دلیل کے نام سے بھی یاد کیا ہے۔ فارسی میں کلیم اور صائب اس کے لیے خاص شہرت رکھتے ہیں۔ اردو میں تاج نے اس انداز کو اپنایا اور ان کی وجہ سے اس دور میں اس کا رواج ہوا۔ آنکھوں کے بیان میں دبیر نے ایک جگہ اس کا استعمال بڑی خوبی سے کیا ہے:

کیوں نہ نظر چشم کو گردش ہے ہر اک بار      پہلو کو بدلتے ہیں مگر مروم پیار  
اردو کے قرینے سے کھلا چشم کا ہرار      ہیں نور کے گہوارے میں عیسیٰ خوش اطوار

یاں پنچہ مریم کیوں پنچے کو پک کے

گہوارے میں عیسیٰ کو سلاتی ہیں تھپک کے

زیادہ مثالیں دے کر شاید بات کو اور واضح کیا جاسکے اور اس انداز کلام کے کچھ اور پہلو سامنے آجائیں لیکن اس مقالے میں اس کی گنجائش نہیں، پچھلے صفحات میں ہم نے دبیر کے طرز سخن کے اہم پہلو نمایاں کر دیے ہیں جن سے مرثیہ میں ان کے اضافوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر فاروقی نے اسے اس طرح لکھا ہے۔

”مرزا صاحب کی مضمون آفرینیوں، مناعیوں اور ژرف نگاہیوں نے ہمیں پہلی مرتبہ وہ سرمایہ شعر و ادب عطا کیا ہے جسے ہم سخن آفرینانِ فارس کے مقابلے میں فخر کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ تاریخ و ادب کے زاویے سے یہ ایک بہت بڑا کارنامہ تھا۔ مرزا صاحب نے وقت کی ایک بڑی ضرورت پوری کی اور اپنے کمال فن کے سہارے ہندوستان کے اسی عملی طبقے سے جو فارسی سے مدد درجہ مسور مرعوب تھا، دو کی ایک ترقی یافتہ زبان منوالیا۔“<sup>1</sup>

شبلی کا موازنہ انیس و دہیر انیس کی حمایت میں ایک حد تک اک طرفہ اور جانب دارانہ قرار دیا گیا ہے۔ اس میں بعض کمزوریاں ضرور ہیں لیکن ایسا نہیں کہ شبلی دہیر کی بنیادی خصوصیت یا امتیازی طرز سخن سے واقف نہیں یا اس پہلو کو وہ نظر انداز کر جاتے ہیں۔ فارسی شاعری میں اس رنگ کے بارے میں ان کے بعض خیالات شعرا العجم کے حوالے سے پیش کیے جا چکے ہیں۔ موازنہ میں بھی انہوں نے دہیر کے اس کمال کا اعتراف کیا ہے:

”میر انیس اور مرزا دہیر میں اصلی ماہ الامتیاز جو چیز ہے وہ خیال بندی اور وقت پسندی ہے اور یہی چیز مرزا صاحب کے تاج کمال کا طرہ ہے۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ مرزا صاحب کی قوتِ مخیلہ نہایت زبردست ہے۔ وہ اس قدر دور کے استعارات اور تشبیہات ڈھونڈ کر پیدا کرتے ہیں کہ وہاں تک ان کے حریغوں کا طرہ و ہم پرواز نہیں کر سکتا۔ راست نما اور دلفریب (لیکن غلط) استدلال جو شاعری کا جزو اعظم ہے ان کے ہاں نہایت کثرت سے پایا جاتا ہے۔ وہ قوتِ مخیلہ کے زور سے نئے نئے اور عجیب دعوے کرتے ہیں اور خیالی استدلال سے ثابت کرتے ہیں۔ مہاند کے مضامین جو پہلے شعر ابانہ چکے تھے

اور یہ ظاہر نظر آتا تھا کہ اب اس کی حد ہو چکی ان کو وہ اس قدر ترقی دیتے ہیں کہ

پہلے مبالغے ان کے مقابلے میں یقین ہو جاتے ہیں۔<sup>1</sup>

شاعرانہ تکلف اور تصنع کا ایک جز صنائع معنوی و لفظی کا استعمال ہے جسے اس طرز کے شعر ادا پانے اپنے کلام میں استعمال کیا ہے۔ یوں تو مضمون آفرینی اور خیال بندی میں بھی صنعتوں کا جز شامل ہوتا ہے جیسا کہ شبلی نے بیان کیا ہے:

”جس چیز کو لوگ مضمون آفرینی کہتے ہیں اس کی تحلیل کی جائے تو وہ یا کوئی نیا

استعارہ یا تشبیہ ہوتی ہے یا کوئی انوکھا مبالغہ ہوتا ہے یا کوئی شاعرانہ دعویٰ ہوتا

ہے جو دراصل صحیح نہیں ہوتا لیکن شاعر اس کا مدعی ہوتا ہے اور شاعرانہ

استدلال سے ثابت کرتا ہے اسی کو حسن تعلیل بھی کہتے ہیں۔“<sup>2</sup>

لیکن مشکل پسندی اور اظہار کمال کی خواہش نے لفظی مرصع کاریوں اور معنوی پیچیدگیوں کی طرف شعرا کو راغب کیا تھا جس کی وجہ سے علم بدیع کی ترتیب ہوئی۔ دیر بھی چونکہ اس عالم نے رنگ میں اپنے کو ممتاز کرنا چاہتے تھے اس لیے انھوں نے اپنے مرثیوں میں ایسی صنعت گریوں سے کام لیا ہے جس سے ان کی قدرت کلام کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ثابت لکھتے ہیں:

”علمائے معانی و بین کار شاد ہے کہ ہر شاعر و تاثر صنائع لفظی میں معانی کو

مقدم رکھے۔ ایسی صنعت نہ ہو کہ الفاظ تو بیارے معلوم ہوں مگر مطلب خاک نہ

کھلے۔ اب دیکھیے کہ ان شکل صنائع میں مرزا صاحب کس قدر کامیاب ہوتے ہیں

اور ان کی نظم کس قدر بامعنی ہوتی ہے۔ ان صنائع میں بے ساختہ پن قائم رکھنا

بہت مشکل ہوتا ہے۔ کیونکہ عموماً آورد ہوتی ہے مگر جن شعرا کو زبان پر پوری

قدرت ہے اور طبیعت حیز اور دماغ سیم ہے ان کے کلام میں باد صفا ایسے صنائع



کے بھی کبھی کبھی روانی و بے ساختہ پن قائم رہتا ہے۔ ہمارے مرزا صاحب ایسے

کالموں کے سر تاج ہیں۔<sup>1</sup>

مرزا دبیر کے صنائع و بدائع کے چند نمونے حیات ویر سے یہاں پیش کیے جاتے ہیں تاکہ ان کے رنگ و سخن کا یہ پہلو بھی سامنے آجائے:

صنعت مقلوب مستوی: (صرف دوسرا مصرع)

پرزے نہ کرو مصحف اسلام ہمارا آرام ہمارا ہے یہ آرام ہمارا

صنعت مقلوب کل جو لفظ ایک مصرع کے اول یا آخر میں ہے اس کا معکوس دوسرے مصرعوں میں ہے

راہ ایسی یہ سخت لشکر سے ہوئی تار رات ایک طرف ظلمت دوزخ تھی نگوں سر  
راں آئی نہ یہ جگ ہوئے جینے سے بے زار رات اس میں یہ قاتل گئے کا ہوئی تھی ہار

ہے صنعت مقلوب کا اول تو بجا ہے

آخر دلد القلب ہر اک اہل جفا ہے

ردالجز علی الصدر جو لفظ پہلے مصرعے کے آخر میں آئیں وہی دوسرے مصرعے کے شروع میں آئیں

عالم کا فخر ہوں کہ میں عالی وقار ہوں عالی وقار ہوں کہ میں حق پر نثار ہوں  
حق پر نثار ہوں کہ میں طاعت گزار ہوں طاعت گزار ہوں کہ میں الفت شعار ہوں

الفت شعار ہوں کہ میں عاشق خدا کا ہوں

عاشق خدا کا ہوں کہ میں دل مصطفیٰ کا ہوں

صنعت غیر منقوط:

حر حملہ در ہوا کہ اسد حملہ در ہوا      وہ حملہ در اُدھر اُدھر اسلام در ہوا  
سرگرم معرکہ سر اعدا اگر ہوا      وہ گل کھلا کہ لالہ کھسار سر ہوا

اہل حسد کو درس اُدھر آہ آہ کا  
حور و لک کو درد اُدھر واہ واہ کا

صنعت منقوط:

تیزی صبح تیرے بخش تھی خطت      بے چین شقی بخت تھی جن پہ نیت  
چینی نعتی جس بجیں پشت بخت      نے جی بچے نے تن بچے نے زین زینت

نے چین جہیں نے ذقن زشت نہ بینی  
نے نبض نبجیش نہ تن زشت نہ بینی

مسبح ہر لفظ کے مقابل جب دوسرا ہم وزن لفظ لایا جائے:

ہر قابض ارواح ہیں کفار کی خاطر      ہم مرہم آرام ہیں ویدار کی خاطر  
ہم ضربت مصام ہیں اشرار کی خاطر      ہم قوت اسلام ہیں امداد کی خاطر

ہم پردہ ستاری و غفاری رب ہیں  
ہم تنجر تہادی و جباری رب ہیں

صنعت لفظ و نشر مرتب:

اُس رخس سے برق و شرر و شعلہ و سیلاب      لرزیمہ و شرمندہ و درمائدہ و بے تاب  
خورشید و سحاب فلک و انجم و مہتاب      سوزاں و خردشاں و سراپمہ و بے خواب

بازار گل و موج و صبا مرد ہے اس سے  
وہ داغ ہے وہ آب ہے وہ گرد ہے اس سے

منعت جمع۔

شع و چراغ و آئینہ و صبح و آفتاب      باغ و بہار و یاکن و لالہ و گلاب  
تاہید و بدر و مشتری و قطب و ماہتاب      آب حیات لعل بدخشاں در خوش آب

یوسف اور اس کے سارے خریدار اک طرف  
سب اک طرف یہ روئے ضیا بار اک طرف

دبیر کے یہاں صنائع و بدائع کی کثرت اور ان کی طرف ان کی خاص توجہ کے سلسلے میں مولف ”المیزان“ لکھتے ہیں:

”انہوں نے (مرزا دبیر) نے صنائع و بدائع میں عجیب و غریب کمالات دکھائے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ذہن کی بلند پروازی اور خیالات کی رفعت قابل تعریف سمجھی جاتی ہے۔ ان کے نفیس کلام نے جو نکتہ سخاں سخن کے دلوں کو تسخیر کر لیا ہے اس میں بہت سا حسن صنائع و بدائع کی دلفریبیوں کا ہے مگر ان پاکیزہ نکات کی قدر صرف اہل مذاق کر سکتے ہیں۔۔۔ ہر زبان کے لٹریچر کے مختلف مدارج ہوا کرتے ہیں۔ پہلے عام درجہ جس میں معمولی روزمرہ کے خیالات سیدھی سادھی زبان میں ادا کیے جاتے ہیں اور اس موقع پر صاف راستہ اختیار کر لیا جاتا ہے مگر جب یہ لٹریچر عام درجہ سے خاص اور خاص سے خاص الخاص کے درجے پر پہنچ جاتا ہے تو اس کے واسطے صنائع و بدائع، تشبیہات و استعارات لازمی ہو جاتے ہیں تاکہ کلام میں رفعت و دلفریبی کی ایک شان پیدا ہو جائے۔“<sup>۱</sup>

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے شاعری کا یہ مذاق عربی اور فارسی سے متاثر تھا۔ نظامی عروضی سرقندی نے اپنی مشہور کتاب ”چہار مقالہ“ میں شاعری کی تعریف اس طرح کی ہے:

۱۔ نظیر الحسن نوری المیزان ص 165 (طبع فیض عام، علی گڑھ)

”شاعری صنعت ہے است کو شاعر بیداں صناعت اتساق مقدمات موہومہ کند والتیم

قیاسات ملحقہ براں وجہ کہ معنی خورد و بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خورد و نیکو را

در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوہ کند۔“<sup>1</sup>

نظمی کے نزدیک شاعری اپنے احساسات و جذبات کی ترجمانی نہیں بلکہ ایسی صنعت ہے جس کے ذریعے شاعر حسب دل خواہ نتائج نکال لیتا ہے اور اپنی مرضی کے مطابق اچھی چیزوں کو برا اور بری چیزوں کو اچھا پیش کرتا ہے۔ اس خیال کی بنا پر اچھا شاعر وہی کہلائے گا جس کے بیان میں یہ زور ہو کہ جس چیز کو جیسا چاہے ثابت کر دے۔ دن کو سیاہ کہے تو شب پیدا کو مات کر دے اور رات میں تاروں کی ہلکی روشنی کو چاہے تو دھوپ سے زیادہ روشن اور تیز ثابت کر دے۔ دونوں حالتوں میں شعر کی خوبی اس پر منحصر نہ ہوگی کہ جو بات وہ کہتا ہے درست ہے یا نہیں بلکہ اس پر جی ہوگی کہ شاعر اپنے بیان کی تائید میں کس طرح کی دلیلیں پیش کرتا ہے۔

امیر عنصر المعالی کیکاؤس نے ”قابوس نامہ“ میں شعرا کو معیار شعر سمجھانے میں ان خیالات کی تائید کرتے ہوئے انھیں اس طرح آگے بڑھایا ہے:

”بہ وزن و قوافیت قناعت مکن و بے صناعت و قوت نبیے شعر مگوے۔ اگر خواہی کہ

خن تو عالی باشد و بماند بیشتر خن مستعار گوے۔“<sup>2</sup>

شعر کا حسن سجاوٹ یعنی صنعتوں کا استعمال ہے اور اعلیٰ پایہ کا شعر استعارے کی بلندیوں سے پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح کے خیالات الفاظ کے تغیر سے قدیم فارسی و عربی ناقدوں کے یہاں برابر نظر آتے ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ قدرت کلام اور مہارت نظم قدیم طرز خن میں شاعر کی امتیازی خصوصیت سمجھی جاتی تھی اور مشکل الفاظ، پیچیدہ استعارے شاعر کے کمال کا ثبوت ہوتے تھے۔ قدرت کلام کے اظہار کے لیے شعر اپنے اوپر بہت سی قیدیں عائد کر کے اور بہت سی رعایتیں مد نظر رکھ کر شعر کہنے لگے۔ اس طرح بہت

<sup>1</sup> چہار مقالہ: مقالہ دوم ص 44

<sup>2</sup> قابوس نامہ: باب 35

سی صنعتیں ترتیب پا گئیں اور علم بدیع جو معانی و بیان کے تحت میں آتا تھا علاحدہ علم کنا جانے لگا۔<sup>1</sup> صنعتوں کا اصلی مقصد یعنی حسن کلام میں اضافہ کر کے اس کی حقیت اور تاثیر بڑھانا پس پشت ڈال دیا گیا اور لفظی کرتب دکھا کر اپنی قدرت نظم کا اظہار اس کا مقصود رہ گیا۔ یہ وہ وقت ہے کہ معنی اور مواد نے اسلوب بیان اور رنگینی ادا کے سامنے ہتھیار ڈال دیے تھے۔ اس لیے دبیر نے بھی اپنی استاد کی اپنا کمال دکھانے کے لیے یہی رستے منتخب کیے جن میں شاعر کی توجہ نفس مضمون سے زیادہ اُس رعایت 'قید یا پابندی پر رہتی ہے جسے اپنے اوپر عاید کر کے وہ سانچے میں ڈھلے ہوئے مصرعے نکالنا چاہتا ہے۔ ایسی حالت میں اس کی نظر جذبے کی گہرائی یا تجربے کی بازیافت پر نہیں رہ سکتی اس لیے اس سے ان باتوں کا مطالبہ کرنا بھی ٹھیک نہیں۔

کلیم الدین دبیر کے بارے میں لکھتے ہیں:

”رعایت لفظی اور صنائع و بدائع کا استعمال اکثر کرتے ہیں لیکن عموماً کوئی رعایت لفظی یا صنعت محض اظہار کا ذریعہ ہی نہیں رہتی بلکہ بجائے خود اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔۔۔ الفاظ کی شان، استعاروں کی شوکت، نقوش کا حسن ظاہر ہے لیکن صاف نظر نہیں آتی، سامعہ مرعوب ضرور ہوتا ہے لیکن چشم تخیل محفوظ نہیں ہوتی۔ علم، نشان، تیر، کمان، سناں، زیور جنگی، سپر، شمشیر، تیغ، مخبر، آب ہر لفظ تلاش کر کے اپنی جگہ پر بٹھایا گیا ہے۔ رعایت لفظی ہر مصرع میں موجود ہے پھر بھی ٹر نہیں۔ دبیر الفاظ و نقوش کی جستجو میں اصل مدعا کو فراموش کرتے ہیں۔“<sup>2</sup>

(2)

دبیر کے کلام کا دوسرا انداز سادگی بیان ہے جسے وہ رخصت، شہادت، عین اور واقعات کے بیان میں مد نظر رکھتے ہیں۔ مضمون آفرینی اور خیالی آرائی واقعہ نگاری میں کام نہیں دے سکتی اس لیے چہرے، ماجرا

<sup>1</sup> عباس اقبال، دیباچہ مدنی السحر لہ قاضی اشرف صفحہ ۱۳۰۸ (شہرین ۱۳۰۸ ش)

<sup>2</sup> اردو شاعری پر ایک نظر ص ۴۹-۴۸



وغیرہ میں انھیں سادگی بیان کی طرف آنا پڑتا ہے۔ اس سے پہلے بھی ہم لکھ آئے ہیں کہ دبیر کو روایتوں کے نظم میں خاص دلچسپی تھی۔ یہ ایک طرح سے ان کے اہم خصوصیات میں شامل ہے۔ روایتوں میں بیانیہ انداز اور تسلسل قائم رکھنے کے لیے سادی زبان کی ضرورت ہے اس لیے ان کے بیان میں انھیں خیال آفرینی کا انداز چھوڑ کر رواں انداز بیان کی طرف آنا ضروری تھا۔ چنانچہ دبیر کے مرثیوں کا ایک بڑا حصہ سادگی بیان کا نمونہ ہے۔

ضعیف الاعتقاد عزاداروں اور ایسے طبقوں میں جو ادبی نزاکتوں سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے تھے روایتوں والے مرثیے بہت مقبول ہوتے تھے۔ امام حسین کی شہادت کے پہلے اور بعد کے واقعات کے سلسلے میں بہت سی روایتیں کتابوں میں ملتی ہیں جو تاریخی، نیم تاریخی اور اعتقادی ہیں۔ ان میں سے بعض جسے قاصد صغراء، شیریں، ہند، جناب شہر بانو کا ذوالجناح پر کہیں چلا جاتا، ہرنی کی روایت، شیر کا میدان کر بلا میں آنا، وغیرہ پہلے کے مرثیہ گوئیوں نے بھی نظم کی ہیں۔ دبیر نے نہ صرف ان روایتوں پر مرثیے لکھے بلکہ بہت سی اور روایتوں کو خوش اسلوبی سے مرثیوں میں جگہ دی جن سے تنوع اور وسعت پیدا ہوئی۔ روایتوں پر پورے مرثیوں کے علاوہ ان کے بہت سے معرکہ آرا مرثیوں میں خصوصاً چہرے یا اجزا میں بھی روایتیں نظم کی گئی ہیں۔ مثلاً یہ مرثیے:

|                                   |                                       |
|-----------------------------------|---------------------------------------|
| ”سیتی کا نمونہ مری شمشیر زباں ہے“ | ”سرتاج کائنات حسن اور حسین ہیں“       |
| ”یا رب مجھے مرقع خلد بریں دکھا“   | ”جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا“ |
| ”کوہ رقیم پر جو علی کا گزر ہوا“   | ”سربزر ہو یا رب سخن اس بیچ مداں کا“   |
| ”منبر نقشب انجمن شاو دیں ہوں میں“ | ”جب ” نے نوافل شب کو ادا کیا “        |

یہ اُن کے بہترین مرثیوں میں شمار کیے جاتے ہیں اور ان سب میں مختلف روایتیں اور خرق عادت باتیں نظم کی گئی ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دبیر کے ذہن میں مرثیہ کو نہ ہی جذبات، خیالات اور معتقدات کا آئینہ دار بنانے کا خیال زیادہ تھا۔ وہ مرثیہ کے کرداروں کو انسانوں کی طرح پیش کرنے کے بجائے مافوق الفطرت ہستیاں دکھانا چاہتے تھے اس لیے معجزات اور خرق عادت واقعات جہاں بھی موقع

ہوتا ہے پیش کر دیتے ہیں۔ ان کے سامعین کا ایک بڑا گروہ ان کا ہم خیال تھا اس لیے اُن کی مقبویت بھی زیادہ تھی۔

دیر رواہوں کو نظم کرنے کے لیے منتخب کرنے میں ان کی تاریخی صحت وغیرہ کا خیال نہیں کرتے تھے بلکہ کسی نئی روایت کو مرثیہ میں بیان کرنا گویا نیا مضمون پیش کرنا تھا اس لیے اسے بھی وہ اسی پہلو سے دیکھتے تھے۔ ان رواہوں سے عزاداروں کو امام کے غم و الم کی اہمیت اس غم کی برکت کا احساس دلا کر اس کے گریہ خیز پہلوؤں کا نمایاں کرنا مقصود ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر شہادت امام کا بیان کرتے کرتے ایک مرثیہ میں اسے یہ موڑ دیتے ہیں:

ماتھے سے منہ پہ منہ سے بہارِ لب پر لہو      اور شدتِ عیش سے بڑھی حدتِ گلو  
اک سیبِ خلد ہاتھ میں تھا سو تھکی اس کی بو      پر کم ہوئی نہ تھکی شاہِ نیک خو

آخر یہ دل پہ رنج و ملال عیش ہوئے

وہ سیبِ خلد منہ میں لیا اور غش ہوئے

اب راویانِ دہر غم کرتے ہیں بیاں      وہ سیبِ خوں میں بھر کے ہوا خلد کو رواں  
جانا تھا خلد میں کہ قیامت ہوئی میاں      سب حواریں پیٹ پیٹ کے کرنے لگیں فغاں

پانی جتاں کی شہروں کا سب لال ہو گیا

رضواں یہ حال دیکھ کے بے حال ہو گیا

اس کے بعد جنابِ قاطمہ اور انبیائے کبار کی حدتِ غم کا بیان ہے اور جبریل سے گفتگو وغیرہ کا ذکر ہے۔ اشارہ کے طور پر کہیں کہیں عقائد کا ذکر بیان کا اثر بڑھانے کے لیے کر دینا دوسری بات ہے لیکن سیبِ خلد کا بیان اور اس سے جنت میں اطلاع پہنچانا وغیرہ ایسی عقل سے بعید روایتیں وغیرہ بیان کرنا مرثیہ کو شاعرانہ فنِ کاری سے دور لے جاتا ہے۔

ان رواہوں کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ واقعات کی صحت یا اس کے تفصیلات کا مدور امکان میں

ہونے سے قطع نظر دبیر بیان کو دروانگیر بنانے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور سننے والوں کے دلوں کے بند چھیڑنے میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ ان کا مشہور مرثیہ ہے ”جب حرم قلعہ شیریں کے برابر آئے“۔ اس مرثیہ میں میں گل 58 بند ہیں۔ روانی اور چستی کے اعتبار سے یہ مرثیہ دبیر کے منتخب مرثیوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ شیریں چشم تصور میں امام حسین کی سواری کو اس طرح آتا ہوا دیکھتی ہے:

حیدری صف میں حسینی علم آتے ہوں گے      ہاشمی و بدبہ ہاشم کا دکھاتے ہوں گے  
نوبتی داخلے کا طبل بجاتے ہوں گے      خضر اس قافلے میں پانی پلاتے ہوں گے

دل کو نور رہن مولا سے تسلی ہوگی  
کوہ پر طور کے مانند تجلی ہوگی

میری بی بی کی امیرانہ سواری ہوگی      ناتنے پر عرش کے مانند عماری ہوگی  
مسند نور پہ کسریٰ کی وہ پیاری ہوگی      گہنا سب تختہ تو پوشاک بھی بھاری ہوگی

بیرقیں نور کی ہاتھوں میں کشادہ ہوں گی  
نوجہیں حوروں کی سواری میں پیادہ ہوں گی

اہل حرم کے استقبال کے لیے وہ اپنے گھر کو یوں آراستہ کرتی ہے

مسند آراستہ کی سبط جیمبر کے لیے      کشتیاں لاکے رکھیں عشرت حیدر کے لیے  
جھولا دالان میں ڈالا غلی اصغر کے لیے      لاکے گلدستے برابر رکھے اکبر کے لیے

جام شربت کے بھرے ابن حسن کی خاطر  
گہنا پھولوں کا منکا رکھا دلہن کی خاطر

روک دی سامنے دروازے کے پردے کی قنات      اور جلائی یہ ہمسایوں کو وہ خوش اوقات  
صاحبو جوڑ کے ہاتھوں کو میں کہتی ہوں یہ بات      جب اترنے لگیں سادات رفیع الدرجات

پاؤں مردوں کا نہ دروازے سے بڑھنے دینا  
اپنے لڑکوں کو بھی کوٹھے پہ نہ چڑھنے دینا

ان توقعات کا انجام اس طرح ظاہر ہوتا ہے کہ سننے والوں پر اس کے تضاد سے رنج و غم کی کیفیت طاری ہوتی ہے:

ایک عورت نے یہ باہر سے پکارا ناگاہ      ارے شیریں ترے ارمان ملے خاک میں آہ  
گھر کا گھر ہو گیا خاتون قیامت کا جہاد      وارث آل عبا مر گیا اِنَّا لِلّٰہ

ہم زیارت کو گئے تھے سو یہ محشر دیکھا  
لے تری حضرت زینب کو کھلے سر دیکھا

بے تحاشا وہ یہ کہتی ہوئی دوڑی باہر      خاک منہ میں ترے کس منہ سے یہ دیتی ہے خبر  
کون زینب جسے دیکھ آئی ہے تو نیچے سر      وہ پکاری کہ حسین ابن علی کی خواہر

اک قطعہ میں تو نہیں دیکھ یہ سب آئے ہیں  
رسیاں باندھ کے گردن میں عدولائے ہیں

مکالموں میں لب و لہجہ کا لحاظ، محاورے اور روزمرے کی مناسبت و سیرمد نظر رکھتے ہیں اور جذبات کی ترجمانی میں ان سے کام لیتے ہیں۔ حضرت علی اکبر کی رخصت کے سلسلے میں یہ مضمون مرثیہ گوئیوں کے یہاں عام ہے کہ ان کی والدہ اور پھوپھی دونوں ہی انھیں بہت چاہتی تھیں۔ میدان میں جانے کی اجازت ان دونوں سے ملنا بہت مشکل نظر آتا ہے۔ پہلے جناب علی اکبر نے اپنی والدہ سے رخصت لی تاکہ پھوپھی سے رخصت لینا کچھ آسان ہو جائے اس بات پر جناب زینب برہم ہو گئیں کہ انھیں نظر انداز کر دیا گیا اور ان کی محبت اور ریاضت کی کوئی قدر نہیں کی گئی۔ اس واقعہ کی پیش کش میں جناب علی اکبر، جناب زینب اور جناب شہر بانو کے جذبات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ دہیر نے کچھ چھوٹے چھوٹے واقعات اپنی طرف سے بڑھائے ہیں تاکہ اس تصویر میں حقیقت کا رنگ پیدا ہو اور عام روایت سے ایک حد تک علاحدگی بھی

ہو جائے۔ انھوں نے یہ پہو نکالا کہ حضرت علی اکبر کو جناب زینب کی محبت سے یہ امید ہی نہیں تھی کہ وہ کبھی اجازت دیں گی اس لیے انھوں نے اس کی کوشش کی کہ اپنی والدہ سے اجازت لے کر چپکے سے اسلحہ ج کر لباس بدل کر سدھار لیں۔ والدہ نے یہ غور کیا کہ ان کے کپڑے تو پھوپھی ہی کے پاس رہتے ہیں اس لیے یہ ممکن نہیں۔ اتنے میں جناب سکیہ نے جناب زینب کو جا کر خبر کر دی اور وہ غصہ میں بھری ہوئی وہاں آگئیں۔

اکبر کی گزارش ہے کہ سگوائیں سواری      ماں کہتی ہے لو کیوں نہ رضادوں گی میں واری  
پوری ہوئیں جو جو کہ مرادیں تمہیں ہماری      مگر بھر گیا بچوں سے دلہن دیکھی تمہاری

کیا دیکھ کے دل خوش مرا ہوتا ہے بلالوں  
پہلو میں بیوگود میں پوتا ہے بلالوں

پالا تھا اسی دن کے لیے تو کہ جدا ہو      آنکھوں کی نہ عینک ہو نہ جیری کے عصا ہو  
ہم ڈھوٹیں دلہن اور تمہیں شوق قضا ہو      ارشاد سمجھ کر کرد ناحق نہ خفا ہو

ہاں کرتی ہوں واری نہ نہیں کرتی ہوں واری  
نازک ہے مزاج آپ کا میں ڈرتی ہوں واری

اکبر نے یہ کی عرض کہ خلام کا ادب کیا      بستے بھی ہیں لٹتے بھی ہیں گمر اس کا جب کیا  
ہم تو ہیں پردہ مان ازل عیش و طرب کیا      فرمائیے دنیا میں شجر بھلتے ہیں سب کیا

کیا آپ نے تقدیر کو بھرتے نہیں دیکھا  
بکلی کو کسی باغ پہ گرتے نہیں دیکھا

کچھ بانوئے بیکس کو جواب اس کا نہ آیا      منہ دیکھ کے فرزند کا سراپا جھکایا  
دروازے پہ گھوڑا علی اکبر نے منکایا      آداب بچالا کے یہ مادر کو سنایا



لبوس بدلوا دو نہ تکلیف اگر ہو  
کچھ دیر نہ لیکن پھوپھی اماں کو خبر ہو

وہ بولی یہ مشکل ہے یہ دشوار ہے داری پوشاک وہی رکھتی ہیں بچپن سے تمہاری  
اتنے میں حضور آکے سیکھ نہ پکاری دہ سن بھی چکیں آئی ہے ڈیوڑھی پہ سواری

چھپ کر پھوپھی زینب سے کہاں جاتے ہو بھائی  
سب کہنے کو کس واسطے رولتے ہو بھائی

ناگاہ نمودار ہوئی زینب غمناک چہرے پہ ملے خاک گریبان کیے چاک  
ہمراہ لیے اکبر گلگم کی پوشاک غصے سے بدن رعشہ میں اور سرخ رہنچ پاک

کہتے تھے حرم غینہ میں یہ بنت علی ہے  
یا قاطمہ اب عرش ہلانے کو چلی ہے

اکبر کے سنانے کو یہ کہتی تھی زباں سے اے عون و محمد تمہیں لاؤں میں کہاں سے  
جو کام کیا پوچھ کے مجھ سوختہ جاں سے اب قدر ہوئی پیادوں کی جب چھٹ گئے ماں سے

کیا جان کے دم بھرتی تھی ہم شکل میں کا  
سب کہنے کی باتیں ہیں نہیں کوئی کسی کا

شروع میں ماں بیٹے کی گفتگو، عورتوں کے جذبات، گھریلو زندگی کے متعلق ان کے نقطہ نظر کو بڑی  
خوبی سے پیش کیا ہے سادے استعاروں سے کلام میں زور اور اشرپیداکر کے سماجی زندگی کی اچھی تصویر ابھاری  
ہے۔ ماں کی محبت اور دار فکلی ان کے مکالموں سے نمایاں ہے۔ ساتھ ہی ساتھ جناب زینب کے غصے کی جو  
تصویر کھینچی ہے وہ ان کی بزرگی اور شیر خدائی بیٹی ہونے کے عین مطابق ہے۔ اس غیض و غضب کی تصویر کو  
جناب قاطمہ کی اُس وقت کی حالت کے مماثل قرار دینا جب وہ پایہ عرش ہلانے کو بڑھ رہی ہوں بڑی نزاکت

اور فن کاری ہے۔ تصوراتی دنیا سے ایسی خیالی تصویر کو وضاحت کے لیے لانا جسے کسی نے دیکھا نہ ہو مشکل ہوتا ہے لیکن یہاں اس تمثیل نے اس منظر کی کیفیت اور اثر کو جس طرح بڑھایا ہے وہ کسی اور طرح ممکن نہیں۔

لیکن اس کے بعد جو مکالمہ ان کی زبان سے ادا کر لیا ہے وہ جناب زینب کی عظمت اور بزرگی، عالی ظرفی اور بلند نگاہی سے دور ہے۔ علی اکبر کو سنانے ہی کے لیے سہی جس طرح وہ اپنے بچوں کا ذکر کرتی ہیں وہ ان کے کردار کی رفعت سے مطابقت نہیں رکھتے۔ یہی تاہم واری واقعات کے ایروا میں مناسبت کا لحاظ نہ رکھنا دیر کی کمزوری ہے۔ جذبات نگاری، کردار نگاری، واقعات کا بیان، ہر ایک کے اچھے اچھے ٹکڑے ان کے مرثیوں میں ملتے ہیں لیکن تناسب کا احساس، ایک سلسلہ واقعات میں دوسرے واقعات و حالات کا لحاظ ان کے یہاں بہت کم نظر آتا ہے۔ افضل حسین ثابت نے حیات دیر اور نظیر الحسن فوق نے المیزان میں دیر کے کلام سے ہر عنوان کے تحت اچھی مثالیں اکٹھا کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ وہ ہر انداز سخن پر قادر تھے اور اس طرح ان لوگوں کے خیالات کی ترویج کی ہے جن کے نزدیک ان کا طرز خاص شوکت الفاظ اور بلندی تخیل ہے لیکن یہ صاف پتہ چلتا ہے کہ مقابلے اور موازنہ کے جوش میں انہوں نے یہ دکالت کا پہلو اختیار کیا ہے۔ ورنہ وہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ دیر کا خاص میدان واقعہ نگاری، نفسیات انسانی کی مصوری، کردار نگاری وغیرہ نہیں ہے۔ دیر کے مستند مجموعہ ”مرآئی“ ”سبح مثانی“ کے پیش لفظ میں نظیر الحسن فوق نے اس کا اعتراف کیا ہے۔

”اگر مرزا صاحب یہ محسوس کرتے کہ آج لکھنؤ میں میرا نہیں کے طرز کے شیدا بکثرت ہیں اور انہیں کارنگ زیادہ پسند کیا جاتا ہے تو ان کے واسطے کچھ دشوار نہ تھا کہ وہ اپنے طرز سے ہٹ کر میر صاحب کا طرز اختیار کر لیتے کیونکہ وہ اسی لکھنؤ کے رہنے والے تھے وہیں آنکھیں کھولیں، وہیں زبان کھولی۔ لکھنؤ کی اسی نکالی زبان اور محاورے کے جاننے والے اور بولنے والے تھے۔ اگر انہوں نے ایک مشکل اور فوق طرز میں کمال حاصل کر کے ایجاد مضامین کے دریا بہا دیے تھے تو کوئی وجہ نہ تھی کہ ایک نسبتاً سہل طرز میں اپنی شہرت کا ڈنکا نہ بجا دیے۔“<sup>۱</sup>

اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس ”سہل طرز“ میں دیر کا موجود کلام ان کے حلقوں اور معتقدوں کے نزدیک بھی ایسا نہیں کہ انھیں کوئی امتیاز بخش سکے۔

### (3)

دیر کی طبیعت چونکہ جدت پسند واقع ہوئی ہے اس لیے نئی بات پیدا کرنے کا شوق نئے وقت کے علم کرنے کا جذبہ ان کے احساس تناسب اور احساس فن پر غالب آجاتا ہے اور جو روایت یا معجزہ انھیں سوجھ جائے یا جو تفسیر ان کے ذہن میں آجائے وہ داد لینے کے لیے، اپنی انفرادیت نمایاں کرنے کے لیے، اپنے خیال کو سب سے الگ اور نیا ثابت کرنے کے لیے نظم ضرور کرتے ہیں چاہے اس سے شہادت کی اہمیت کم ہوتی ہو یا اس میں اجتہاد اور رکاکت کا پہلو ہو یا شہدائے کربلا کے کردار اور ان کی قربانی پس پشت پڑ جاتی ہو۔ سب سے حیرت انگیز مثال تو یہ ہے کہ ان کے یہاں ہر مہینے کی گیر محو میں تاریخ کو یک مجلس ہوتی تھی جس میں دیر ہر بار نیا مرثیہ تصنیف کر کے پڑھتے تھے۔ اس سلسلے میں کہتے ہیں

نیا مرثیہ نظم ہوتا ہے ہر مہ  
دیر اس کو سمجھو مہینہ ہمار

یہی نئے مضمون کی تلاش جب خیالی مضامین کے بجائے واقعات کے سلسلے میں صرف ہوتی ہے تو زیادہ تر عقلی توجیہ کی متحمل نہیں ہوتی ”پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی“ میں جب حسینی فوج کا علم حضرت عباس کو دیا جاتا ہے تو شمر کو جاسوسوں سے یہ خبر ملتی ہے کہ جناب عون و محمد ناراض ہیں چنانچہ وہ دو علم لے کر کچھ تحفوں کے ساتھ خیام حسینی تک آتا ہے اور جناب عون و محمد کی طرف علم بڑھا کر انھیں اپنی طرف آجانے کی دعوت دیتا ہے۔ اس سلسلے میں دونوں طرف لمبے مکالمے ہیں۔ بالآخر جب جناب فضہ پکار کر یہ کہتی ہیں کہ صاحب زادہ تمہاری والدہ سخت ناراض ہیں، تب یہ سلسلہ ختم ہوتا ہے۔ یہ وہ وقت ہے کہ صبح عاشورا بھی جنگ کا سلسلہ شروع نہیں ہوا ہے۔ سب انصار اور اعزائے امام موجود ہیں۔ اُس وقت شمر کا اس طرح آکر گفتگو کرنا عجیب سا ہے۔ اسی طرح جناب عر کے لشکر شام سے امام کی طرف آنے کی جو تفصیل ”جب“ نے نوافل شب کو ادا کیا ”میں پیش کی ہے وہ تسلی بخش نہیں کہی جاسکتی۔ امام حسین کی اتمامِ نبوت کی تقریر سن کر عر تھر تھرا کے خاک پر گر پڑا اور غلام کو آواز دی کہ مجھے قہم کر دیا پر لے چلو، دریا پر عر کار ہو اور

بھی پانی پینے سے انکار کرتا ہے۔ اس کے بعد:

شہباز کہہ کے گھوڑے سے اترا وہ نامدار      کھولے سلخ اتاری قبا تن سے ایک بار  
دریا نے معرفت ہوا دریا سے ہم کنار      غوطہ لگا کے ہو گیا عمر گنہ سے پار

نکلا تو غرق دوستی بچپن میں تھا  
حرف گنہ نہ پھر کسی جزد بدن میں تھا

لیکن لباس کرنے لگا جب کہ زیب تن      اک ہاتھ داں ہوا سے ہوا آ کے ضو قلم  
اس ہاتھ پر دھرا ہوا اجلا سا پیرہن      ہاتھ نے دی عدا کہ مبارک پہن پہن

اب تو خدا کے ساتھ خدا تیرے ساتھ ہے  
یہ حلہ جاناں ہے یہ حیدر کا ہاتھ ہے

یہ سارا اہتمام اس لیے ہے کہ دکھایا جائے کہ مخرنے امام کی طرف آنے سے پہلے حاصل توبہ کیا۔ مڈی  
دل فوج یہ سب دیکھتی رہی اور جب یہ سب اہتمام کر کے مخر روانہ ہو گیا تب تیغوں کے شعلے اور ڈھالوں کے  
اڑاسے روکنے کے لیے بڑھے اور مخر نے ان سے جنگ کی جو چارپانچ بند میں لکھی ہے۔

حضرت عون و محمد رجز میں امام حسین کا ذکر کرتے ہیں اور ان کے سلسلے سے گفتگو کا رخ یوں مڑتا ہے:

معجز نما ہیں روز ولادت سے ماموں جاں      ہم نے سنا ہے اپنے بزرگوں سے یہ بیاں  
پیدا ہوئے حضور تو روشن ہوا جہاں      پر ٹھیک دوپہر کو ہوا سرخ آسمان

سب کا سبق اعموڈ رب الفلق ہوا  
دیکھی جو خلق نے یہ شفق رنگ فق ہوا

آکر یہودیوں نے نبی سے کیا سوال      روح القدس بھی آئے لیے دہی ذوالجلال  
مومنینوں سے شو رسل نے کیا مقال      عقدہ شفق کا کھولے گا خیراتسا کا لال

خاتون کائنات کی ڈیوڑھی پہ جھوتم  
اللہ کے حسین سے یہ پوچھ آؤ تم

آٹھ بند میں اس معجزے کا ذکر ہے کہ نو مولود نے یہودیوں سے بات چیت کی جس سے متاثر ہو کر وہ اسلام لے آئے۔ رجز کے موضوع اور کر بلا کے میدان میں جہاد شروع کرتے ہوئے انہوہ کثیر کو مخاطب کرنے میں یہ باتیں کہاں تک مناسب ہیں۔

یہ مثالیں دبیر کے ان مرثیوں سے لی گئی ہیں جو شیدائیاں دبیر کے نزدیک ان کے بہترین مرثیوں میں سے ہیں۔ اسکی عدم مناسبت ان کی عام خصوصیت ہے۔

(4)

چہرہ، سراپا اور جنگ پر محیر نے خاص زور دیا تھا اور ان کے شکر و دبیر نے بھی مرثیہ کے ان اجزاء پر خاص توجہ کی ہے۔ چہرہ اور سراپا کے ساتھ گھوڑے اور تلوار کی تعریف کا ذکر اس سے پیشتر کیا جا چکا ہے۔ چونکہ دبیر کے زمانے میں جنگ کا بیان بھی مرثیہ کا اہم جز ہو چکا تھا اس لیے اس کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ حضرت علی اکبر کی یک نامی پہلوان سے جنگ اس طرح لکھی ہے:

تہالہ تہاید خدا میں قمر شہ عقرب کے طریقے سے بڑھا طارق گمراہ  
نیزہ نہ کہو نیش تھا عقرب کا سونے ہستی نے کہا جا تجھے عادت کرے اللہ

شب رنگ نئے رنگ سے موڑی کا بڑھا تھا

طاؤس جہنم پہ مگر سانپ چڑھا تھا

گو نیزے کے فن میں بہت اس شخص نے کد کی ہر طعن پہ لعن اس کو ملی رب صہ کی  
پھرتی میں عجب شکل تھی اس سرو سے قد کی بس فرق میں اک نقطے کے زدنیزے کی رو کی

پھر کان پہ تو سن کے رکھا نیزہ ہلا کر

بالیس ہوئے تیر کی پیکاں سے طا کر



اس نیرے سے یہ سہم کے تڑپا وہ کہیندہ  
نیرہ جو لگا سینے میں نے دل تھا نہ کہیندہ  
بھاگا ہوا آگے سے گیا پشت بہ سینہ  
یہ سانپ خزانے کا وہ کانر کا خزانہ

سر کا تو دبے پاؤں سر جانے اجل آئی  
دو ہاتھ سناں پشت سے باہر نکل آئی

جنگ کی منظر کشی میں مرثیہ گو غیر جانب دار تو نہیں رہ پاتے لیکن دبیر دین داری اور محب آل میں اس قدر ڈوبے ہوئے تھے کہ فن کے تقاضوں کا لحاظ نہیں رکھ سکے چنانچہ جنگ کے بیانات میں بھی ان کا نقطہ نظر واضح ہے۔ وہ لڑائی کا ہو، بیہو بیان کرنا غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ لوہے کے اقتباس علی اکبر کو قمر شاہ قرار دیا تو اس کی رعایت سے ہالہ، قمر در عقرب، نیش، شب، طلوع، سانپ لائے ہیں۔ فتون حرب کی وضاحت، دو بیچ کا اٹھارہ ان کا مطلع نظر نہیں اور اس کی توقع ان سے نہیں کرنا چاہیے۔ البتہ میدان جنگ کی الجھل، لڑائی کا زور شور جا بجا ایسے مناسب الفاظ میں بیان کرتے ہیں کہ لفظوں کے آہنگ سے منظر کی ترجمانی ہو جاتی ہے۔

کڑکیت بھی کڑ کے بھی رن ہے بھی میداں کھیلو پروتج سے وہ گوہے یہ چوکاں  
اکبر سے یہاں جوش شجاعت نے کہا ہاں مردانہ بڑے کہتے ہوئے یاثر مرداں  
ردباہوں کو بڑھتے ہوئے اس شیر نے ردکا  
اٹھا ہوا طوقاں پل شمشیر نے ردکا

شہادت اور بین میں دبیر عموماً سادگی بیان سے کام لیتے ہیں اس لیے ان کے بیانات میں درد و اثر ہے۔ اس میں وہ غم و الم پیدا کرنے کے لیے نئے نئے انداز اختیار کرتے ہیں اور جذبات کو متحرک کرنے کے طریقے نکالتے ہیں۔ محاورے اور روزمرے کی خوبی نے ان بیانات میں جان ڈال دی ہے۔ حضرت علی اصغر کا یہ بیان اگرچہ ذکر شہادت نہیں لیکن شیر خوار بچے کے عذراں ہونے کی اچھی تصویر ہے:

بانو کے شیر خوار کو ہضم سے پیاس ہے بچے کی نبض دیکھ کے ماں بے حواس ہے  
نے دودھ ہے نہ پانی کے لئے کی آس ہے پھرتی ہے آس پاس پہ جینے سے پیاس ہے

کہتی ہے کیا کروں میں دہائی حسین کی  
پتلی پھری ہے آج مرے نور عین کی

فراہ یا علی میں کدھر جاؤں یا علی      ان داغوں کو کہاں سے جگر لاؤں یا علی  
کس طرح ان کی سانس کو ٹھہراؤں یا علی      پانی کا قطرہ ہے میں کہاں پاؤں یا علی

بچھے کو آنکھ کھولی بھی اب کھولتے نہیں  
روستے نہیں ہنستے نہیں بولتے نہیں

اب کس کی بامراد بڑھائوں گی ہنسلیاں      ہے ہے کرخت ہو گئیں یہ نرم انگلیاں  
تو ربدل بدل کے پھراتے ہیں پتلیاں      لے لے کے الٹی سانس گرتے ہیں بجلیاں

باقی حواس پیاس سے معصوم کے نہیں  
منہ میں انگوٹھے لیتے ہیں اور چوستے نہیں

موت ایسی چیز ہے کہ غیر متعلق آدمی کو بھی طول کر دیتی ہے۔ عزیز و اقارب کے دلوں کو جو دھچکا  
پہنچتا ہے جس کرب سے دل ترہتا ہے وہ نظری طور پر اٹک و آہ کو متحرک کرتے ہیں۔ عورتیں چونکہ زیادہ  
جذبہ بانی ہوتی ہیں اس لیے ان کے یہاں یہ تڑپ اور بھی شدید ہوتی ہے۔ الفاظ کی مدد سے دل کے کرب کو  
پیش کرنا مشکل کام ہے لیکن مرثیہ کا ایک اہم مقصد چونکہ یہی تھا اس لیے مرثیہ گوئیوں نے اس مقام کو  
کامیابی اور مہارت سے ادا کیا ہے۔ دہیر کے یہاں بھی شہادت اور بین کا ذکر مؤثر اور درد انگیز ہے۔ حضرت  
علی اکبر کی لاش پر ان کی والدہ کے بین دیکھئے:

پھر لاش سے لپٹی کہ میں قرباں علی اکبر      رخصت نہ ہوئے ہو گئے بے جاں علی اکبر  
اشہاد برس کے مرے مہاں علی اکبر      دنیا سے اٹھے آج بڑا دماں علی اکبر

جی کھول کے اب رتوں جو پیارے کی رضا ہو  
ڈرتی ہوں کہیں روح تمہاری نہ خفا ہو

دم توڑنے کے دقت بھی دل ہاں کا نہ توڑا ہاتھوں کو تشنج میں مرے سامنے جوڑا  
بس دودھ کے بخشاتے ہی متھ دائی سے موڑا کیوں لال ہمیں تم نے گنہگار ہی چھوڑا

حق دودھ کا بخشا کے سبک دوش ہوئے تم  
دائی کی خطائیں نہ بھل کر کے موئے تم

ہے ہے مرے جانی مرے دلبر مرے پیارے تنہا مجھے تم چھوڑ کے دنیا سے سدھارے  
تم خواب اجل میں ہو پدر گور کنارے داری مگنی اب کون ہے پروے کو ہمارے

جب قید ہمیں بانی بیداد کریں گے  
کیا کیا علی اکبر تمہیں ہم یاد کریں گے

حمیر کے ”مرز نوی“ کو ”ب درنگ بخشے اور اُسے بلند یوں پر لے جانے کا سہرا دبیر کے سر  
ہے۔ انھوں نے مرثیہ میں معنی آفرینی، خیال آرئی، تلاش مضامین کے نہ صرف اعلیٰ ترین نمونے پیش کیے  
بلکہ اپنی قادر الکلامی، علو تخیل اور پیداکلسہ بنھادیا۔ مرثیہ کو درد و غم کے اظہار کے دائرے سے آگے نکالنے  
کا جو سلسلہ دور قہر میں شروع ہوا تھا اسے دبیر کی صناعیوں سے مدد ملی اور تصنع و تکلف، موشگافی و بلند خیالی  
یہی کو کمال شاعری سمجھنے والے طبقے کو بھی مرثیہ کی وسعت و ادبی اہمیت کا احساس ہوا۔ اگرچہ دبیر کے یہاں  
سادہ اور بے تکلف انداز میں بھی جذبات و واقعات کے مرقع موجود ہیں جن سے ان کی زبان دانی  
، احساسات اور ان کے رد عمل سے واقفیت، اعلیٰ اخلاقی قدروں کی حمایت کا ثبوت ملتا ہے لیکن ان کا اصل  
کارنامہ حمیر کی روایت کو آگے بڑھا کر مرثیہ میں قصیدہ کی بلندی و مضمون آفرینی کا بڑا اور مہرور ذخیرہ مہیا  
کرنا ہے۔

”مولویت“ جس میں غیبت اور مذہبیت ایک خاص پہلو سے شہر و شکر ہوتی ہے دبیر کے حراج کا خاص  
انداز ہے اور یہی ان کی پوری مرثیہ گوئی پر حاوی ہے۔ ان کے مرثیوں کی ساخت، مان میں مختلف اجزاء کی تنظیم  
بھی قدرے ڈھیلی ہوتی ہے اس لیے کہ وہ جاہل و احمقوں اور معتقدات کے بیان سے سننے والوں کے ذہن کو  
روز عاشور کے واقعات سے الگ لے جاتے رہتے ہیں، کرداروں اور واقعات کے کرد معتقدانہ فضا قائم  
کرویتے ہیں جن سے ان کے فطری عروج میں غفل پڑتا ہے اور روداد سے شہادت تک منظم اور مربوط

ترتیب نظر نہیں آتی، اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو اعتقاد، روایت اور رویت سے الگ کر کے انھیں انسان کی حیثیت سے نمایاں کرنا نہیں چاہتے، اس لیے انھوں نے مرثیہ میں اپنے لیے جو راستہ اختیار کیا وہ ان کی صلاحیتوں اور انداز نظر کے اعتبار سے بہت موزوں تھا۔ ذہن کی بلند پروازی، خیال کی وہ اشیری بلندیاں جہاں عقل کے محاسب کا گزر نہیں، سمیحات و مصطلحات کا وہ خزانہ جو عربی و فارسی کے تکلف پسندوں کا سرمایہ ہے اور وہ نقطہ نظر جو انھیں کمال شاعری سمجھتا ہے ان سب کی نمایندگی دبیر نے بڑی خوبی اور ہنرمندی سے کی اور اپنے پیچھے ایک ایسا ذخیرہ چھوڑ گئے جو اپنی مثال آپ ہے۔ انھیں کے دم سے مختیر کے طرز نوی نے وسعت اور بلندی پائی اور ان کی فکر کے نتائج نے اس طرز سخن کے ایسے معرکہ آرا نمونے پیدا کیے کہ اُن کے بعد اس راہ میں کسی کے قدم نہ جم سکے۔<sup>1</sup>

## عشق

حسین میرزا عشق ہاتھ کے شاعر اور مختیر کے دلا تھے۔ ان کے والد سید محمد مرزا انیس بھی ہاتھ کے شاعر تھے اور غزلیں کہتے تھے۔<sup>2</sup> عشق نے بھی غزل ہی سے شاعری کی ابتدا کی اور کافی دنوں تک اسی کی مشق کرتے رہے۔<sup>3</sup> پھر مرثیہ گوئی کی طرف متوجہ ہوئے۔ میر مختیر کی ڈکی سے عشق کے منسوب ہونے کے کچھ عرصے بعد ان کے والد اُن سے کسی بات پر ناراض ہو گئے تو عشق مختیر ہی کے ساتھ رہنے لگے۔ ڈاکٹر جعفر رضا کا قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ غالب اسی زمانے میں انھوں نے مرثیہ گوئی کی طرف توجہ کی اور مختیر

1۔ نظیر الحسن فوق المیران میں لکھتے ہیں۔

”ہم دیکھتے ہیں کہ موجودہ زمانے کا عام مذاق اور ملک کے عام رجحان طبائع کو دیکھ کر استادی معظمی مرزا اور تاج صاحب مرحوم اور کرمی مرزا محمد طاہر صاحب بہت کچھ مرزا صاحب مرحوم کے رنگ سے الگ ہو گئے اور دونوں صاحبوں کے کلام میں انیت کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔“

صفحہ 49 ص

2۔ محمد عبداللہ خاں حسنین یادگار حسنین ص 240 سرپاخن میں عشق کو اس کا شاعر لکھا ہے جو درست نہیں

3۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی میر عشق اور ان کا ایک رسالہ (یادور، لکھنؤ اگست 62ء)



سے اصلاح لینے لگے۔<sup>1</sup> اس وقت ان کی عمر اگرچہ بیس سال کی سمجھی جائے تو ان کی مرثیہ گوئی کے آغاز کا زمانہ 1257ھ-1841ء معین کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان کا سال پیدائش 1213ھ-1817ء بتایا گیا ہے۔<sup>2</sup>

یہ بات یقیناً قابل غور ہے کہ ایسے وقت میں جب غزل میں طرزِ ناسخ کا سکہ چل رہا ہو اور مرثیہ میں حمیر کے طرزِ نوی نے دھوم مچا رکھی ہو حمیر کے عزیزِ قریب اور ان کے زیرِ سایہ مرثیہ گوئی کی دنیا میں قدم رکھنے والے عشق نے وہ راستہ اختیار نہیں کیا جو ان حالات میں ایک طرح سے فطری ہوتا۔ ناسخ کے انتقال کے وقت ان کی عمر اکیس سال کے قریب تھی۔ اس عمر کو پہنچتے پہنچتے اس وقت شعرِ اکارنگ غنِ معین ہو جاتا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنے استادِ ناسخ کی خدمت میں رہ کر بھی عشق نے مضمونِ بندی اور خیالِ آفرینی کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی بلکہ اصلاحِ زبان کی تحریک نے انہیں اپنی طرف مائل کیا۔ اچھی علمی استعداد رکھنے والوں کے لیے یہ رجحان اُس زمانے میں خاص کشش رکھتا تھا اس لیے کہ اس سے وسعتِ مطالعہ کا بھی اظہار ہوتا تھا اور الفاظ کی صحت، ان کے تلفظ کی تحقیق، فارسی کے استلووں کی سند پیش کرنا ایک طرح کے احساسِ برتری کا بھی موقع دیتا تھا۔ اصلاحِ زبان کی یہ تحریک اگرچہ شاعری کو بہتر بنانے اور اسے وقعت اور معیار بخشنے کے لیے چلی تھی اور زبان کی صفائی ترکیبوں کی جست، بندش کی مضبوطی کے سلسلے میں اس کی نمایاں خدمات سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن علیت کے زیرِ اثر اصلاحِ زبان کی اس تحریک نے شعر کی ہیئت پر غیر معمولی رور دیا اور تجربے کی سچائی اور احساس کی شدت نظر انداز کر دی گئی۔ ان لوگوں کے نزدیک شاعرانہ کمال کا معیار یہ تھا کہ مضمون چاہے کتنا ہی پیش پا افتادہ، تجربہ چاہے کتنا ہی غیر اہم ہو لیکن حرف کوئی نہ دے، بے قاعدہ اعلانِ نون نہ ہو الفاظِ اصل فارسی یا عربی تلفظ کے مطابق نظم ہوں وغیرہ۔

ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ان اصلاحی اصولوں کا ذکر تلخیصِ معنی اور بعض دوسری کتابوں میں ملتا ہے۔ لیکن ان میں کہیں عشق کا نام نظر نہیں آتا۔ ناسخ کے بعد اصلاحِ غن کے سلسلے میں رشک، وزیر، برق اور سحر کا ذکر ملتا ہے۔<sup>3</sup> عشق نے چونکہ اس موضوع پر ایک مختصر رسالہ تصنیف کیا ہے

1 ڈاکٹر جعفر رضا میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی (غیر مطبوعہ) ص 91

2 ڈاکٹر جعفر رضا میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی (غیر مطبوعہ) ص 74

3 کلب حسین خاں بادر: تلخیصِ معنی ص 28



اس لیے اُن کے اور تاج کے دوسرے شاگردوں کے ’ملاحتی رویہ‘ کا تقابلی مطالعہ دلچسپ اور مفید ہو سکتا ہے جس کی طرف ابھی تک کسی نے توجہ نہیں کی یہاں اس کی گنجائش نہیں البتہ بعض اہم پہلوؤں پر نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ میر عشق کے بیشتر اصول ہی ہیں جو تاج اور ان کے دوسرے شاگردوں کے یہاں نظر آتے ہیں فرق ہے تو صرف اتنا کہ تسلسل مسدس کے قافیوں کی پابندی اور بیانیہ انداز کی وجہ سے مرعے میں ان اصول کی سختی سے پابندی کا مطالبہ نہیں کیا جاتا تھا۔

”جداں مرحوم کے آگے جہاں کسی نے کہا کہ فلاں مرثیہ گوئے یوں کہاں تو فرماتے تھے کہ مرثیہ گو یوں کو چھڑا لانا پڑتا ہے۔ وہ مجبور ہو جاتے ہیں۔ مثلاً کہیں سوئیں گے۔ روئیں گے۔ کھوئیں گے۔ قافیہ ہوں تو چوتھا قافیہ لامحالہ ہوئیں گے لانا پڑے گا۔ غزل میں کیا مجبوری ہے جو تم ہوں گے کو چھوڑ کر ہوئیں گے کہو۔“<sup>۱</sup>

عشق نے کتب تاج کے اصولوں کو مرثیہ پر عاید کرنے کی کوشش کی اور اسی انداز پر بہت سے الفاظ کو متردک قرار دیا، بہتوں کے تلفظ کو اصل عربی یا فارسی کے تلفظ کے مطابق لکھ کرنے پر زور دیا اور بہت سی ایسی ترکیبوں اور مرکب الفاظ کو غلط قرار دیا جو زبان کے ارتقا کے فطری عمل کے ماتحت زبانوں پر رواں چلا گئے تھے۔ یہ درست ہے کہ فصیح اور غیر فصیح، معتدل اور معیاری الفاظ اور محذوروں کا امتیاز شاعر کے یہاں باقی رہنا چاہئے اور صرف ضرورت شعری کی بنا پر ایسے الفاظ استعمال نہیں ہونے چاہئیں جو اُس موقع و محل کے لیے موزوں نہیں چنانچہ اپنے رسالہ کی تمہید میں میر عشق نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ:

”میرے نزدیک جو الفاظ محل فصاحت یا غلط تھے یا اور لفظ ان سے بہتر موجود تھے ان کو ترک کیا اور بعض ترکیبیں جو اچھی معلوم نہ ہوئیں ان کو یہ نظر احتیاط اپنے کلام میں رہنے نہ دیا۔۔۔ مناسبت و تہذیب و انصاف نایاب روزگار، محاورہ زنان و مردان عوام حد سے زیادہ مرغوب، الفاظ اور قسم کے مطبوع و محبوب۔ قریب

ہے کہ بی کی جگہ بیٹا بیٹے کی جگہ بیٹا، اور والی و وارث کی جگہ بھتا اور سر کی جگہ

سیس اور گردن کی جگہ تنگی موزوں کیا جائے۔<sup>1</sup>

اگر اس قسم کے الفاظ کا استعمال ہونے لگے تو انھیں ناپسندیدہ قرار دینے کا شاعر کو حق ہے اور ایسے رجحان کی وہ سب مذمت کریں گے جنہیں شعر و ادب پیارا ہے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ جن مفرد اور مرکب الفاظ کو عشق نے غلط یا عامیانه قرار دیا ہے وہ اس نوعیت کے نہیں جن کی طرف ادب پر اشارہ کیا گیا بلکہ اُن کے غیر فصیح ہونے کی وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ عربی میں مستعمل نہیں یا عربی قواعد سے غلط ہیں۔ میر عشق کے مترادفات کی تقسیم اس طرح کی جاسکتی ہے۔

(1) ایسے الفاظ جو بہ ظاہر عربی یا فارسی معلوم ہوتے ہیں لیکن ساختہ اہل ہند ہیں مثلاً مٹلاشی۔

نقشہ۔ عادی وغیرہ۔

(2) ایسے الفاظ جو عربی یا فارسی ہیں لیکن اردو میں اُن زبانوں سے مختلف معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ جیسے جزار اردو میں صاحب جرأت کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے حالانکہ عربی میں انبوہ لشکر کے معنوں میں آتا ہے۔ یا شادی جو فارسی میں خوشی کے معنوں میں مستعمل ہے اردو میں بیاہ یا عقد کے معنوں میں۔ ان الفاظ کو اضافت کے ساتھ استعمال کرنا غلط ہے۔

(3) ایسے الفاظ جو غلط تلفظ کے ساتھ لکھ کیے جاتے ہیں۔ مثلاً ہراول میں داؤ پر زیر کے بجائے پیش ہونا چاہیے۔ اُحد میں ح پر زیر کے بجائے پیش ہونا چاہیے۔ لہر کا قہر کے وزن پر استعمال ہونا چاہئے نہ کہ مگر کے وزن پر۔ لکھا، اٹھا، دکھا کو تشدید کے بغیر استعمال نہیں کرنا چاہئے۔ وغیرہ وغیرہ۔

(4) وہ الفاظ جو مبتذل ہیں ان کا ترک کرنا واجب ہے مثلاً کڑیل جوان۔ بھیا۔ بیرن۔ ماں جلا یا وغیرہ۔

(5) مخفف الفاظ استعمال نہیں کرنا چاہئے جیسے پہ بجائے پر۔ مرا، ترا، بجائے، میرا تیرا، کیجئے دیجئے،

بجائے کیجئے، ہو تیجئے۔ اک بجائے ایک۔ خوں بجائے خون، جاں بجائے جان میاں بجائے یہاں وغیرہ۔

(6) ایسے الفاظ جنہیں وہ نامناسب سمجھتے ہیں لیکن ان کے متروک قرار دینے کی کوئی خاص وجہ نہیں بتاتے مثلاً صدر بے کلی۔ سو۔ تبد غیر۔

(7) فارسی عربی الفاظ کی بعض ترکیبیں جو اگرچہ مل ایران نے بھی نظم کی ہیں لیکن وہ قابل ترک ہیں مثلاً

تابہ گور۔ تابہ فلک۔ صف ماتم۔ بہ صد غم۔ بہ چشم نم۔ تیغ دو پیکر۔

(8) بعض مرکب الفاظ اور ترکیبیں جو غلط نہیں لیکن ان سے پرہیز مناسب ہے مثلاً عقل مند۔ قلم داں وغیرہ۔

رسالہ میر عشق میں متروک الفاظ کے علاوہ الفاظ کے تقطیع میں کرنے، قافیے میں ایضاً، تنقید، شتر گر بہ، جمع الجمع وغیرہ پر بھی رائے ظاہر کی گئی ہے۔ ان کی یہ کوشش اس حد تک مستحسن ہے کہ انہوں نے شاعروں کی اُس کثیر تعداد کو جو اُس وقت مرثیہ گوئی میں مشغول تھی زبان کے مناسب استعمال کی طرف متوجہ کیا اور یہ احساس دلایا کہ مرثیہ گوئیوں کو بھی ان عام ادبی اصولوں کی پابندی کرنا چاہئے جو بیان کی درستی اور شعر کی خوبصورتی میں اضافہ کرتے ہیں۔

عشق کا جذبہ اصلاح اگر مرثیہ کے مطاببات، اس کی ساخت اور موضوع کو مد نظر رکھ کر ابھرنا تو یہ بڑی مفید خدمت ہوتی لیکن جیسا کہ اس سے پہلے اشارہ کیا گیا علمیت اور اظہارِ تفاخر نے ان کی اس کوشش کو اپنی استادی کے اظہار تک محدود رکھا۔ فارسی اور عربی کی کورانہ تقلید نے ان کا نقطہ نظر ایسا کر دیا کہ اردو زبان کی اپنی خصوصیت ہی نہیں رہی۔ انہیں یہ تسلیم ہی نہیں کہ اردو ایک الگ زبان ہے جو فارسی اور عربی سے بڑی حد تک متاثر ہونے کے باوجود اپنے مزاج اور خمیر کے اعتبار سے ان سے الگ ہے۔ خود فارسی زبان میں جگہ اور زمانے کی تبدیلی کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں اور یہی حال ساری زبانوں کا ہے۔ اس لیے تلفظ اور ترکیبوں، لفظوں کے معنی اور مفہوم میں تبدیلی کو تسلیم نہ کرنا زبانوں کے ارتقا سے ناواقفیت کا ثبوت ہے۔ پھیلتی ہوئی زبان کو ذرائع اظہار میں وسعت کی ضرورت ہوتی ہے مترادفات کی کثرت قوت اظہار کے لیے معاون ہوتی ہے اس لیے زمانے اور حالات کی حدوں میں شعرا کو بعض اصولوں کے تحت انہیں پھیلنے کا موقع دینا چاہئے نہ کہ اُس کی موجودہ صلاحیتوں، وسعتوں اور لغات کو گھٹا کر اُس کے ضمور و رک دیا

جائے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے وضع کیے ہوئے بہت سے اصول انھیں تک رہ گئے۔

”عشق اسکول کے نمایاں فن کاروں نے اگرچہ عشق اسکول سے اپنے کو کبھی علاحدہ نہیں کیا اور ان کی جانشینی پر فخر کرتے رہے پھر بھی انھوں نے اپنے کلام میں عشق کی وضع کی ہوئی بہت سی پابندیوں کو قبول نہیں کیا اور رائج الوقت زبان کو کتابی زبان سے اہم سمجھا۔ تعشق و رشید جو عشق اسکول کے ممتاز ترین افراد ہیں ان کے کلام میں زبان کی یہ پابندیاں موجود نہیں ہیں۔“<sup>1</sup>

## (2)

مرثیہ میں اصلاح زبان کی تحریک کے سربراہ ہونے کے علاوہ عشق مرثیہ گو بھی تھے۔ انھوں نے متمیر سے فیض حاصل کیا تھا۔ پُر تکلف زندگی گزارنے اور دنیوی لذتوں سے بہرہ اندوز ہونے کا جذبہ ان میں موجود تھا۔ عام طور پر ایسے لوگ خون جگر کھانے، احساس کی آگ میں جلنے اور فن کے لیے مصیبتیں جھیلنے کی طرف زیادہ مائل نہیں ہوتے۔ ذہانت انھیں اپنی انفرادیت اور امتیاز قائم کرنے کے لیے قریبی راستے سمجھاتی ہے۔ عشق بھی اُس دور کے مرثیہ گو یوں میں اپنا الگ مقام بنانا چاہتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے مختلف طرزوں اور اندازوں میں زور طبیعت آزمایا۔ مناظر قدرت کے بیان میں متمیر نے مضمون آفرینی اور خیال آفرینی کی طرح ڈالی تھی۔ عشق نے بھی اُدھر قدم بڑھائے۔

جب غیر زال چرخ نے اوڑھی روئے صبح      پھیلے تمام خلق میں بال ہائے صبح  
فوج ضیائے آگے بڑھلیا لو اے صبح      یہ ابتدائے صبح تھی وہ انتہائے صبح

آغاز میں ہوا تھا گلستاں رسول کا  
انجام میں جاہ ہوا گھر بچوں کا

<sup>1</sup> ڈاکٹر جعفر رضا میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی ص 70 (قلمی)



بانو سحر نے طائرِ شب کا کیا شکار      طاؤس مہر کھا گیا شام یہ کا مار  
خلد بریں اداس تو حوریں تھیں بے قرار      غنچوں کو بھی نسیم سے تھا رنجِ خار خار

باقی ہے دھیان اس سحرِ غم کا آج تک  
تن کا پتا ہے نیرِ اعظم کا آج تک

ضمیر اور دیر نے رات کے بیانات پر دیا زور نہیں صرف کیا جیسا کہ صبح کے سلسلے میں عشق نے یہ  
راستہ پا کر رات کے مناظر کی تصویر میں مضمون بندی اور خیال آرائی کی:

ہنسی جو ستاروں کی زرہ چھڑ فلک نے      کی فکر عزائے شہدانِ ج ملک نے  
چمکائی اداسی مہ تاباں کی چمک نے      تھا شور دیے داغ چراغوں کی جھلک نے

تاریک ہے شب ماہ ہے اندوہ کشی میں  
آئینہ ہے آغوشِ عروسی جہشی میں

چنگاریاں بن بن گئے ہیں کوکبِ منخوس      پرداغ تھا افلاک کا تن صورتِ طاؤس  
تھا اخترِ مہتاب کی گردش سے یہ محسوس      فانوس خیالی ہے مگر چراغ کی فانوس

کچھ شک نہیں اس رات کی تھی مرگ کی صورت  
تھا چاندِ قلقل سے گلِ صدِ مرگ کی صورت

لیکن یہ طرزِ عشق کے مزاج کے موافق نہیں معلوم ہوتا۔ اس لیے کہ ان کا سلسلہ نسبتاً نہیں چلتا کبھی تو  
چار مصرعوں کے بعد بیتِ عی میں اصل منظر سے شاعر علاحدہ ہو جاتا ہے اور اگر کہیں ایک دو بند اسی انداز  
کے لکھے تو نورِ ابد سادگی بیان اور نظری منظر نگاری کی طرف ان کا قلم مڑ جاتا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے  
کہ صرف رواج سے مغلوب ہو کر وہ اس کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ اوپر رات کے بیان میں جو دو بند دیے  
گئے ہیں اس میں ایک حد تک وہ انداز موجود ہے لیکن اس کے نورِ ابد کا بند یہ ہے



شب تھی یہ سید ہاتھ نہ ہو ہاتھ کو معلوم تھا سامنے مہتاب مگر چاندنی معدوم  
ہشیار خبردار کی اعدا میں اُدھر دھوم عباس نگہبان خیام شد مظلوم

نعرے صفتِ رعد واسد کرتے تھے عباس  
شیروں کی صدا دشت میں رو کرتے تھے عباس

اس طرز کو اپنے لیے موزوں نہ پا کر وہ دورِ تعمیر کے اُس رجحان کی طرف مڑے جس میں روایتیں نظم  
کی جاتی تھیں۔ کربلا کے مختلف واقعات اور حالات کے بیان میں تازگی پیدا کرنا نفسیات انسانی کی زیادہ گہری  
واقفیت، احساسات کے ردِ عمل پر زیادہ عبور سے ہی ممکن تھا، خصوصاً دورِ عروج میں انہیں نے ان پہلوؤں  
میں ایسی نزاکتیں پیدا کر دی تھیں کہ مناظر کی مصوری اور تناسب میں اپنی جگہ بنانا بہت مشکل  
ہو گیا۔ روایتوں میں قصہ ہونے کی وجہ سے واقعات کے بیان سے متوجہ پیدا کیا جاسکتا ہے جس سے سامعین  
کا بھی دل بہلتا ہے اور مرثیہ گو کو ایسے بیانات کا موقع ملتا ہے جو فرسودہ نہیں۔ عشق نے اسی راستہ پر گامزن  
ہو کر اپنی انفرادیت کا راستہ نکالا۔ حدیث و سیر کی کتابوں، معجزات و مناقب کے بیان میں انھیں بہت مواد مل  
گیا جسے انھوں نے خوبی سے مرثیوں میں بیان کیا اور اس طرح حیاتِ نوئی یا کم رائج روایتوں سے تازگی کی فضا پیدا  
کی۔ ان کوششوں میں زعفر جن کی روایت کے مرثیے میں ترتیب و تناسب کا حسن اوجِ کمال پر نظر آتا ہے۔

زعفر جن کی روایت عشق سے پہلے بھی مرثیہ کا موضوع بن چکی تھی لیکن ایک نئے پیرایہ سے انھوں  
نے اپنے مرثیہ ”عروج اے مرے پروردگار دے مجھ کو“ میں اسے بیان کیا۔ اسے دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ  
مرثیہ کے چہرہ کو کیسی کیسی وسعتیں دی جاسکتی ہیں اور ایک ذہین شاعر خرقِ عادت ماحول اور واقعات کو بھی  
حقیقت پسندانہ رنگ میں کس طرح بیان کر کے کامیابی حاصل کرتا ہے۔ قدیم زمانے میں جہاز کے سفر پر  
ایک آدمی روانہ ہوتا ہے۔ راستہ میں طوفان سے کشتی کے پرزے پرزے ہو جاتے ہیں۔ راوی ایک تختہ سے  
چٹا ہوا کسی نہ کسی طرح ایک جریرے پر پہنچتا ہے

تھی کنارے پر آکے وہ صورت مایہ کھلی جو آنکھ ہوئی زندگی سے اکائی  
بدن تو خوف سے تھا سرد رنگ تھا کای اتر کے تجھ کشتی سے میں ہوا راہی

ہزاروں کوس محیط اس کے گرد عتاق تھا  
اداس تھا وہ جزیرہ کمال ویراں تھا

کوئی درخت نہ آدم نہ جانور دیکھا عجیب عالم عبرت ادھر ادھر دیکھا  
بڑھا جب آگے عجب شخص پر خطر دیکھا غموش بیٹھے ہوئے اس کو خاک پر دیکھا

رواں تھے اٹک برابر زمین پر اس کے  
پڑے تھے بال سرسبز زمین پر اس کے

راوی کو دیکھ کر وہ غم زدہ جس طرح استسار حال کرتا ہے وہ الفاظ ایک سنسان اور عجیب و غریب  
جزیرے کی بڑی اچھی تصویر سامنے لاتے ہیں۔ اس بیان میں جڑے درختوں پر ہیبت غاروں کا بیان نہیں  
بلکہ صرف احساسات اور لہجہ کے اظہار سے ماحول آفرین کی گئی ہے جو پہلی صورت سے کہیں زیادہ موثر اور  
کامیاب ہے۔ غم زدہ دریافت کرتا ہے۔

ماتا نام تم اپنا کہ مجھ کو حیرت ہے  
یہاں کہاں کوئی بندہ خدا کی قدرت ہے

خبر کسی کو نہیں ہے وہ عالم و دانا کہاں تھی راہ ہوا کس طریق سے آنا  
بدن میں روح کو بس شوق ہے ٹھہر جانا مگر ہے سرحد ملک عدم یہ ویرانا

اداس و صوب رندھی چاندنی نکلتی ہے  
ہوا ہمیشہ یہاں ڈرے تیز چلتی ہے

میدان کربلا میں ارواح انبیاء اور فرشتوں کا جہوم ایک جن کی زبانی ہی اچھی طرح بیان ہو سکتا تھا کیونکہ  
وہ ان سب چیزوں کو دیکھ سکتا تھا۔ امام حسین کا وہ روپ جس میں وہ خاصان خدا کی صف میں نظر آتے ہیں ان

کی قربانی کا وہ پہلو جس میں الوہیت، عظمت اور شوکت موجود ہے اگرچہ عقائد پر مبنی ہے لیکن جو فضا ان کی مدد سے پیدا کی گئی ہے وہ ایک کے ایک عظیم ہیر و کا تصور سامنے لاتی ہے جیسا کہ باور آنے لگتا ہے کہ:

”(ایک کا) ہیر و ایک مثلی انسان ہے جو اپنے مقصود کے لیے کسی قربانی سے دریغ

نہیں کرتا۔ وہ بے پناہ قوت کا مالک ہے یہاں تک کہ انسان کے بجائے دیوتا معلوم

ہوتا ہے۔ وہ آن کے لیے اپنی جان کی بازی لگا دیتا ہے۔ وہ محض اس لیے قابل اعزاز

نہیں کہ اپنی بے مثال بہادری سے دنیا کو تباہ کر سکتا ہے بلکہ اس لیے کہ وہ اپنے بلند

مقاصد کے مقابلے میں چند روزہ حیات کی مطلق پروا نہیں کرتا۔“<sup>۱</sup>

وسیران الواعزم تھے حسین کے پاس جناب آدم و نوح و ظیل رجبہ شناس  
کلم و حضرت یحییٰ میان عالم یاس محمد عربی پیش ذوالجناح اواس

پٹ پٹ کے رسول جلیل روتے تھے

رکاب تھامے ہوئے جبرئیل روتے تھے

پروں کا سایہ کیے کہہ رہے تھے اے ذی جلال لے جو حکم، فنا ہے ابھی تمام سپاہ  
حسین کہہ رہے تھے اے وکیل خالق ولہ تمہیں نہ چاہئے، اواس معاملے میں گواہ

رضا و صبر کا اقرار لینے آئے تھے

تمہیں تو حضور تزل حسین لائے تھے

ہوا سے رن میں درختوں کا جھومنا ہر بار چمن چمن سر حلیم سید امداد  
چھپا ہوا فلک ہراسن قدر پر دار جھکے ہوئے پے نفیم سوئے ہم کہدار

بلند سبزہ ساحل چڑھا ہوا دریا

پے زیارت مولا بڑھا ہوا دریا

منصب شہادت کی عظمت اور امام حسین کی مظلومی دونوں پہلوؤں کا ایسا کامیاب امتزاج اس مرثیہ میں نظر آتا ہے کہ امام کی روحانی شخصیت اور بلندی بھی واضح ہوتی ہے اور مرثیت کا پہلو بھی باقی رہتا ہے۔ اسی توازن و تناسب میں احساسات کو متحرک و متاثر کرنے میں اس مرثیے کی کامیابی اور عشق کی مہارت و فن کاری کاراز پوشیدہ ہے۔

ادب ادب بھی روحانیوں کی صف میں پکار      کہ ہے یہ شاہ شہیداں کا آخری دیدار  
ٹھہر کے میں نے وہیں ڈال دی سپر تلوار      کیا سدا یہ جھک کر بھرا جہیں میں غبار

غلام پائے شہ دل طول سے لپٹا  
رکاب راکب دوشِ رسول سے لپٹا

جھکے امام اہم ذوالجہاج پر سے ادھر      وہ ہاتھ جس میں تھی تلوار رکھ کے شانے پر  
کہا گلے سے لگاتے تجھے ہم اے زعفر      مگر خیال یہ ہے تو کہیں نہ ہو مضطر  
لگائیں سینے سے کیا دل بہت دھڑکتا ہے  
ہمارے زخموں سے زعفر لہو ٹپکتا ہے

ٹپک پڑے مرے آنسو کہا کہ ہائے حسین      فدائے جرأت و صبر و رضا، فدائے حسین  
عجب طرح سے یہ فرما کے مسکرائے حسین      بڑی خوشی کی جگہ ہے نہ رو برائے حسین

جہان کے شہدا میں وحید ہوتے ہیں  
خدا کی راہ میں زعفر شہید ہوتے ہیں

ہزاروں زخم تھے لیکن زرا نہ تھے جہاب      ہر ایک زخم کو بازو کے چومتے تھے جناب  
کیا سوال جو میں نے دیا مجھے یہ جواب      نہ پوچھ آو ملے خاک میں عجب مہتاب

یہ زخم تیر نہیں مفلج زندگانی ہے  
ہمارے صبر ہے شیر کی نشانی ہے

افسوس ہے کہ عشق کے اور کسی مرچے میں یہ حسن اور نزاکتیں موجود نہیں ورنہ ان کا مرتبہ آج اردو مرچے میں اس سے بہت بلند ہوتا۔

جدت اور تنوع کی تلاش میں عشق نے مرثیہ کی مرؤجہ اور مقبول بحرؤں سے ہٹ کر دوسری بحرؤں میں مرچے لکھے۔ اگرچہ دورِ تعمیر اور اس کے پہلے مرچے کی بحرؤں میں بہت تنوع ملتا ہے اور پھوٹی بڑی مختلف بحرؤں میں مرچے لکھے گئے ہیں لیکن اسی دور میں بڑی حد تک مرچے کے لیے چار بحریں مخصوص ہو گئی تھیں۔ مرچے نے اس زمانے میں جو شکل اختیار کر لی تھی اس کے لیے یہی بحریں مناسب بھی تھیں۔ لیکن عشق نے پھر سے ان بحرؤں کو زمانا چاہا ایک مرثیہ میں جنگ کا منظر اس طرح بیان کیا ہے:

شامیوں کا رنگ تھا صبح کے مانند فن      تیغ تھی عباس کی بہر عدد و قہر حق  
خون سے گل رنگ تھارن کی زمیں کا طبق      گر رہا تھا صاعقہ پھولی ہوئی تھی شفق

رنگے تھا ہرے پرست کا سہ سر ہاتھ پر  
سیکڑوں ہاتھوں کا تھا فیصلہ ہر ہاتھ پر

ایک علمدار شاہ کثرت اہل ستم      ڈھال تھی اس ہاتھ میں اس میں تھی تیغ و دوم  
نیزہ و شمشیر و تیر چل رہے تھے دمدم      مشک چھپائی کبھی گاہ سنبھار علم

چھائی تھی گویا سپاہ جعفر طیار پر  
تیر کئی پڑ گئے چشم علمدار پر

ایک دوسرے مرثیہ میں گھوڑے کی تعریف کا حصہ دیکھئے:

وقادار چابک عدد گیر گھوڑا      سروی ہے نایاب تصویر گھوڑا  
مجاہد کی زینت ہے شمشیر گھوڑا      صبا سے یہ کرتا ہے تقریر گھوڑا

تجھے ساتھ چلنے میں کیا عسکری ہے  
مگر پاؤں میں تیرے مہندی لگی ہے



نہ ڈر جانے والا نہ نکل جانے والا      ہزاروں میں پہلے پہل جانے والا  
سروں کو سموں سے کچل جانے والا      صفوں سے تڑپ کر نکل جانے والا

شبیرہ براق اس کو کہنا روا ہے  
کہ راکب بھی رسول خدا ہے

مرثیہ ایک بیانیہ صنف نظم ہے۔ شاید اسی لیے عشق نے مثنوی کی بحر میں کئی مرچے لکھے لیکن مرثیہ میں تسلسل بیان کے ساتھ ساتھ ایک ٹھہراؤ ایک وقار اور ایک طرح کی گیرائی کی بھی ضرورت تھی جس کے لیے مثنوی کی ہلکی پھلکی بحریں یا موسیقیت لیے ہوئے لمبی بحریں موزوں نہیں تھیں خصوصاً اس وقت جب مرثیہ کے مضامین میں وسعت ہو چکی تھی اور چہرہ، جبراء، جنگ وغیرہ کا لہجہ بیان اچھے مرچے کے لیے ایک حد تک ضروری ہو گیا تھا۔ اسی لیے ان مرثیوں میں عشق کو خاص کامیابی نہیں ہوئی، صرف منہ کا مزہ بدلنے والی بات ہے۔ البتہ گھریلو ماحول کی تصویر کشی جہاں ملتی ہے اس میں ضرور کامیاب مقامات ہیں۔ دلیکیر نے بھی مثنوی کی بحر میں جناب کبریا کی رخصتی کے منظر میں کامیابی حاصل کی ہے اور عشق کو بھی عورتوں کی رسموں وغیرہ کے بیان میں لطف کلام ملا ہے۔ جناب زینب عون و محمد کو میدان میں بھیجنے سے پہلے انھیں جناب علی اکبر کے گرد پھراتی ہیں تاکہ ان کی جان کا صدقہ اتر جائے۔

کہا مڑ کے پھر بانوے خستہ جاں سے      ہٹولے کے اصغر کو بھاپی یہاں سے  
دیں یہ جہاں میں وہ جائیں جہاں سے      کہے کچھ نہ اس وقت کوئی زباں سے

الگ جا کے بچوں کو بھلاؤ لوگو  
اُترتا ہے صدقہ سرک جاؤ لوگو

نئے پن کی تلاش ہی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ عشق نے اپنے مرثیوں میں حدیثوں اور زیارتوں کو نظم کیا جس کی طرف دور تعمیر میں فتیح نے خاص توجہ کی تھی۔ ایک پورا مرثیہ ”سلام عشق کا تم سب پہ اے عزا دارو“ زیارت ناحیہ کا ترجمہ ہے۔ پہلے چند بند تمہید کے ہیں پھر زیارت کا مضمون نظم کیا ہے۔ پورے

مرثیہ میں 102 بند ہیں۔

ایک مرثیہ عشق نے اپنے عہد کے مراسم عزاداری کا بھی بیان کیا ہے۔ اگرچہ ان رسوم میں آج بھی کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی پھر بھی عشق کی یہ کوشش سماجی تاریخ نگاری کا ایک جز ہے اور اس کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ تعز یہ اٹھنے کے جلوس کا یہ منظر دیکھتے جس سے ان کی قوت بیان کا بھی اندازہ ہوتا ہے:

کی ہے خدا نے دولت و ثروت جنہیں عطا کس دھوم سے وہ آج اٹھاتے ہیں تعزیا  
ہوتے ہیں آپ ساتھ کھلے سر برہنہ پا ہمراہ سب رفیق و عزیز اور آشنا

نکلے جدمر سے تعزیے رستہ وہ بس گیا

سب بچم کے روئے موتیوں کا میہہ برس گیا

کس صن سے سجا ہوا اک اسپ خوش خرام تصویر ذوالبناح شہنشاہ تشنہ کام  
سارے بدن میں تیر ہیں، لگی ہوئی لجام سر پر اڑا خاک نقیبوں کا ہے کلام

کیوں کر پھرے نہ آنکھوں میں سامان کربلا

خالی ہے آج مرکب سلطان کربلا

سر پر ہے شامیائے زریں گہر نگار خادم لگائے چتر مرصع زہے دقار  
دستار و گوشوارہ و کلکی سے آشکار اس کا سوار دوش عم کا تھا سوار

دوبی ہوئی لہد میں رکائیں بھی یال بھی

نکواری بھی گئی ہوئی شہانہ ڈھال بھی

باجا، جلوس، حضرت عباس کا علم سارے رئیس پیش خرمع شہر ام  
ماتم کا شور مرثیہ ہوتا قدم قدم کہتا تمام دیکھنے والوں کا دمیدم

یار انھیں ہے تالہ دقرباد و آہ کا

ہے بھائیو جتارہ کسی پادشاہ کا

عشق کی قدرت کلام سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ وہ شاعرانہ نزاکتوں سے بڑھ کر قواعد زبان کی پابندی پر نظر رکھتے تھے اور نظم کی مشق جتنی بڑھتی جاتی تھی اتنی ہی پابندیاں بڑھاتے جاتے تھے۔ ان پابندیوں کے ساتھ کلام میں گفتگی کا قیام رکھنا قدرت کلام کی مین دلیل ہے۔ جیسا کہ مہذب لکھنوی لکھتے ہیں۔

”زبان کی پابندیوں کو اختیار کر لینے کے بعد صاحبان فن بخوبی اندازہ کر سکتے ہیں کہ میر عشق مرحوم کو میدان نظم کے طے کرنے میں کتنی دشواریاں ہوتی ہوں گی۔ نیز ان قیدوں کے بعد ظاہر ہے کہ کلام جس قدر بھی پھیکا ہو جائادہ کم تھا لیکن یہ صرف ان کی مفاتیح اور پختہ کاری ہی تھی کہ باوجود اس ناقابل برداشت احتیاط کے بھی ان کے کلام میں گفتگی اور تاثیر کی کمی نہیں پائی جاتی۔“ ۱

کلام میں حسن اور دل کشی پیدا کرنے کے لیے صنعتوں کا استعمال کیا جاتا ہے لیکن بعض اوقات یہی رجحان جب مقصود بالذات ہو جاتا ہے اور حسن کلام کے بجائے شاعر کا مطمح نظر اظہار کمال بن جاتا ہے تو لفظی بازی مری کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ عشق کے یہاں اگرچہ آخر الذکر صورتیں بھی موجود ہیں لیکن ان کی مقدار بہت زیادہ نہیں۔ مفرد تشبیہوں اور استعاروں سے وہ مناظر کو زیادہ دلکش، احساس سے زیادہ قریب اور ذوق جمال کی تسکین کے نزدیک لاتے ہیں۔ چند مثالیں نامناسب نہ ہوں گی۔

آنسو نہ تھے نقابِ زمرہ نگار میں      موتی بھرے تھے دامنِ اربہار میں

قطرے دہ خوش آب تھے سارے زمین پر      سورج سے گرہے تھے ستارے زمین پر

گلے سے لگائے جو تارے قرینے      تو آنکھوں سے موتی اتارے قرینے

پہلی جو روشنی تو للق کچھ سوا ہوا      دل تھا چراغِ صبح کی صورت بجھا ہوا

ملک خوش، مضطربے تاب جاں نثار پروانوں کے ہجوم میں تھی شمع انگہار

گھوڑے سے مثل ہلال مہر علی کج گرا چرخ سے بالائے خاک دھوپ میں سورج گرا

مجموعی حیثیت سے عشق کی کوشش مرثیہ گوئی کے میدان میں اپنے کو دوسروں سے الگ کر کے نئے راستے نکال کرنے موضوعات پر طبع آزمائی کر کے اپنے کو نمایاں کرنے پر مبنی ہے۔ انھوں نے غالباً یہ محسوس کر لیا تھا کہ انہیں اور دبیر نے جن پہلوؤں کو اپنایا ہے ان میں کامیابی حاصل کرنا اور اپنی انفرادیت نمایاں کرنا مشکل ہے اس لیے اپنی امتیازی خصوصیت نمایاں کرنے کے لیے انھوں نے غیر مروجہ بحر و بحر میں مرچے بکھے معجزوں اور روایتوں کو تلاش کر کے نظم کیا اور اس میں نئے پہلو پیدا کیے، نئے بیانات کی طرف قدم بڑھایا اور سب سے بڑھ کر صحت زبان کا علم بلند کیا اور اس طرح علمیت و کمال، علاحدگی و انفرادیت کا ایک ہالہ اپنے گرد بنا کر قدر دانوں کا ایک گروہ تیار کر لیا جو ان خصوصیات کے اعتبار سے انھیں منفرد سمجھتا تھا۔ بقول پروفیسر سید مسعود حسن رضوی:

”میر عشق کی بڑی کامیابی یہ تھی کہ جہاں ان دونوں استادوں (انہیں و دبیر) کی

ماننے والی دو بڑی جماعتیں تھیں وہاں ایک چھوٹی جماعت ان کے طرفداروں کی

بھی پیدا ہو گئی۔“<sup>1</sup>

انھوں نے بہت سے الفاظ ترکیبیں اور اسالیب ترک کر دیئے، اپنے طریق اظہار پر پابندیاں لگائیں اور اس طرح اپنی آزادیوں کو مجبوریوں سے بدل لیا اور اس محدود میدان میں قدرت کلام کے جوہر دکھائے۔ مروجہ الفاظ اور ان کے طریق استعمال سے پرہیز کرنے کی طرف جب شاعر کی توجہ مرکوز رہتی ہے جب وہ اپنے اظہار کا دائرہ اور محدود کر لیتا ہے تو اس کی صلاحیتیں انھیں قیود سے عہدہ برآ ہونے پر انھیں بیڑیوں کے ساتھ سرگرم سفر ہونے پر رہتی ہے کہ لوگ دیکھیں کہ پابجولاں ہونے کے باوجود

<sup>1</sup> میر عشق اور ان کا ایک رسالہ (یا دار، لکھنؤ، اگست 1962ء)

اس کی رفتار میں کوئی فرق نہیں آیا اور یہ بظاہر اطمینان اور آزادی سے چلا جا رہا ہے۔ سرکس کے گھیرے میں کام کرنے والے کی طرح عشق کی نظر گردہینے ہوئے ناظرین پر ری اور ان کی داد و تحسین کو انہوں نے سرمایہ افکار سمجھا۔ ورنہ ان کے مرثیوں میں ان صلاہتوں کے نشانات موجود ہیں جو انہیں ایک اچھا فن کار بنا سکتی تھیں۔ زعفرجن کے مرثیہ میں انہوں نے جس توازن و تناسب کا مظاہرہ کیا ہے وہ اصلاًح زبان و اظہار کلام کے جوش میں پس پشت پڑ گیا اور ان کے مرثیے نوعِ جدیدت، اور لسانی پابندیوں کے اعتبار سے ممتاز تو ضرور ہو گئے۔ لیکن ان میں شاعرانہ نزاکتیں، تخلیقی حسن اور تجربہ و تخیل کے امتزاج کی وہ کیفیت نہیں پیدا ہو سکتی جسے عاقبت نے مجزے و دگرے سے تعبیر کیا ہے۔

## تعلیق

سید مرزا تعلیق 1309-1239ھ 1823-1891ء نے بھی مرزا فصیح کی طرح اگرچہ اپنی زندگی کا بڑا حصہ عراق اور دوسرے مقامات مقدسہ میں گزارا لیکن پھر بھی وہ لکھنؤ کی ادبی فضا میں پروان چڑھے اور یہیں کے رنگ و خن سے انہوں نے کسب فیض کیا۔ اسی وجہ سے وہ لکھنؤ کے اس دور کے ممتاز مرثیہ گوئیوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ وہ میر عشق کے چھوٹے بھائی تھے۔ یارِ محارمِ ضیغم میں انہیں ناتج کا شاعر دینا گیا ہے۔<sup>1</sup> رام بابو سیکند اور ڈاکٹر محمد باقر کی تاریخوں اور ”مردود مرثیہ“<sup>2</sup> میں غالباً اسی ماخذ سے یہ بات دہرائی گئی ہے۔ سرپاخن<sup>3</sup> اور عن شعرا<sup>4</sup> جو ان کی زندگی میں ترتیب پا چکے تھے ناتج سے ان کے قلم کا ذکر نہیں کرتے بلکہ انہیں اپنے والد انست کا شاگرد بتاتے ہیں اور یہی درست بھی معلوم ہوتا ہے اس لیے کہ ناتج کے انتقال کے وقت تعلیق کی عمر صرف پندرہ سال کی تھی۔

لکھنؤ کے ممتاز مرثیہ گوئیوں میں تعلیق ہی ایسے ہیں جو غزل گو کی حیثیت سے بھی نمایاں درجہ رکھتے ہیں اور صفائی بیان کے ساتھ سوز و گداز ان کی غزلوں کی خصوصیت ہے۔ مگرچہ ان کا بہت سا کلام ضائع

<sup>3</sup> سرپاخن (مجموع) ص 59

<sup>4</sup> ناتج عن شعرا ص 89

<sup>1</sup> تذکرہ یارِ محارمِ ضیغم ص 28

<sup>2</sup> سفارش حسین اردو مرثیہ ص 364



ہو گیا لیکن دیوانِ عشق کے نام سے ان کا ایک مجموعہ غزلیات پہلے کا چھپا ہوا ملتا ہے۔ ”نیچے عشق“ کے نام سے بھی ایک مجموعہ چھپا تھا۔ مہذب لکھنوی نے ان کی غزلوں کو دوبارہ ترتیب و اضافہ کے بعد ”دور عشق“ کے نام سے شائع کر دیا ہے۔ ان مجموعوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایسے عہد میں جب محبوب کے خارجی لوازم اور لفظی صنعت گریوں کی طرف عام غزل گو یوں کا رجحان تھا عشق نے جذبات و احساسات کو مد نظر رکھ کر اپنے کلام میں ایک خاص جاذبیت اور لکشی پیدا کر لی ہے۔

اگرچہ تقریباً تمام مرثیہ گو یوں نے غزل سے شاعری کی ابتدا کی اور پھر مرثیہ گوئی کی طرف مڑے اور اس میں کامیاب ہونے کے بعد غزل سے اس لیے علاحدہ ہو گئے کہ مداحی اہل بیت اس صنف سے وابستگی کے منافی ہے۔ (ہو سکتا ہے کہ ان کا یہ عمل ایک طرح کے احساس کتری پر مبنی ہو) لیکن عشق نے اس خیال کی تائید کبھی نہیں کی۔ عراق و ایران میں طویل قیام اور کم سے کم تین مرتبہ کی آمد و رفت<sup>۱</sup> ان کی مذہبی عقیدت کا واضح ثبوت ہے۔ اس کے باوجود غزل سے ان کی وابستگی آخر عمر تک باقی رہی۔ انہوں نے شاعری کو کسی تنگ اخلاقی نظریے کا پابند نہیں کیا اور نہ اصنافِ ادب کو جائز اور ناجائز کے خانوں میں تقسیم کر کے غزل سے دامن بچانے کی کوشش کی۔ مہذب لکھنوی نے دورِ عشق اور انکارِ عشق جلد اول دوم میں ان کی غزل گوئی کا جس طرح ذکر کیا ہے اس سے بھی اس خیال کی تائید ہوتی ہے لیکن ان کا ایک تحریری بیان ڈاکٹر جعفر رضا نے اپنے تحقیقی مقالے میں درج کیا ہے جو اس خیال کی تردید کرتا ہے۔ اس کا جائزہ لے لینا ضروری ہے۔ اس بیان کا ایک حصہ یہ ہے:

”موصوف نے کئی ہزار غزلیں کہی تھیں۔ جب عراق تشریف لے جانے لگے تو سب ہمراہ لیتے گئے۔ جب جہاز بیچ میں پہنچا تو غزلوں کی گٹھری میں وزن باندھ کے یہ کہہ کے سمندر کی نذر کر دی کہ عشق دنیا میں صرف مداحی کے لیے آیا ہے۔ غزل صرف اس لیے کہی کہ طبیعت میں روانی پیدا ہو جائے۔ جو دیوان شائع ہوا ہے وہ ان غزلوں کا ہے جو یا تو یاد ہو گئی تھیں یا شاگردوں کے پاس

تھیں۔ مرحوم کی وصیت تھی کہ میرے بعد میری غزلیں کوئی صاحب طبع نہ کرائیں۔<sup>۱</sup>

مہذب لکھنوی نے یہ بیان 1961ء میں دیا ہے۔ وہ 'تعلیق' کے پردے، جانشین اور وارث ہیں لیکن اس بیان کی تاریخ سے بارہ تیرہ سال پہلے 'تعلیق' کے مرثیوں کے مجموعے افکار 'تعلیق' حصہ اول و دوم شائع کرنے سے بھی قبل انھوں نے "دور 'تعلیق'" کے نام سے انکی غزلوں کا مجموعہ شائع کیا۔ اس مجموعے کی غزلوں میں ایسے متعدد اشعار موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ 'تعلیق' بڑھاپے تک غزلیں کہتے رہے اور عراق سے واپس آنے کے بعد بھی سلسلہ جاری رہا۔ مثلاً

پیری کی شاعری میں 'تعلیق' مرہ کہاں      وہ شعر کس طرح سے ہوں جب وہ ہمیں نہیں  
ہائے افسوس 'تعلیق' نہ ہوا پھر جانا      ایسی ساعت سے چھٹے راضہ 'شبیہ' سے ہم  
آئی پیری چھوڑ 'تعلیق' نوجواں      اے 'تعلیق' تجھ کو شرم آتی نہیں

اس سے یہ خیال ہوتا ہے کہ مہذب لکھنوی نے اپنے بیان میں 'تعلیق' کی طرف حواثہ اور وصیت منسوب کی ہے وہ یا تو انھیں بہت بعد کو کسی غیر معتبر راوی سے معلوم ہوئی یا اگر پہلے سے معلوم تھی تو انھوں نے خود ہی اسے در خود اعتنا نہیں سمجھا اور نہ اپنے بزرگوں کا وہ جس قدر احترام کرتے ہیں اور جس طرح ان کے نام لیا ہیں اس کے اعتبار سے وہ اپنے پردادا کی غزلیں ان کے مرثیوں سے بھی پہلے شائع نہ کرتے۔ غزل کے بارے میں 'تعلیق' کے جس نقطہ نظر کی طرف انھوں نے اپنے بیان میں اشارہ کیا ہے وہ مرثیہ گوئیوں کے ایک عام نقطہ نظر کے اعتبار سے مہذب نے کہہ دیا ہے ورنہ اصلیت یہ ہے کہ 'تعلیق' نے غزل کو کبھی حقیر یا معیوب سمجھا اور نہ کبھی اس سے کنارہ کش ہوئے۔

غزل عشق و محبت کی ترجمان ہے۔ لغوی معنوی کے اعتبار سے یہ عورتوں کی باتیں کرنے کے لیے مخصوص ضرور ہے لیکن غزل گو شعرا نے اس میں احساس و تجربے کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے اور

فکر و خیال کی ن گنت قدیلیں روشن کر کے انسانی تعلقات کے عمل و رد عمل کے بہت سے جلوے دکھائے ہیں۔ غزل کی علامتوں مجاز اور استعاروں نے اظہار کے نئے انداز بخشے ہیں "پردانہ جاں باز سوئے شمع رواں ہے" زعفران کے علاوہ جناب عر کے امام حسین کی طرف جانے کے لیے بھی کہا جاسکتا ہے۔ عشق الہی اور محبت روحانی غزل کا موضوع برابر ہی ہے اس لیے کر بلا کے واقعہ کو عشق کا ایک کارنامہ سمجھنا راہ حق میں جانیں فدا کرنے کو سودائے محبت کا نتیجہ قرار دینا کوئی نامناسب بات نہیں اور متعدد مرثیہ گوئیوں نے یہ مضامین بیان بھی کیے ہیں۔ تعلق نے اپنے عہد میں غزل کی غیر معمولی مقبولیت سے بھی اثر لیا ہو گا اور اس صنف سے اپنی وابستگی بھی ان کے ذوق پر کار فرما ہو گی۔ چنانچہ ان سب خیالات نے انھیں اس طرف مائل کیا کہ اس زمانے کے دو مقبول ترین اصناف یعنی غزل اور مرثیہ کو ایک دوسرے سے اور قریب لایا جائے۔ ان کے بڑے بھائی عشق کو نئے موضوعات اور نئے راستوں کی تلاش رہتی تھی چنانچہ انھوں نے بھی چند مقامات پر تغزل کو مرثیہ میں کھپانے کی کوشش کی ہے لیکن تعلق اپنی صلاحیتوں اور فنی شعور کی مدد سے ادبی اور فنی تقاضوں پر زیادہ گہری نظر رکھتے تھے اس لیے انھیں مرثیہ میں تغزل کے پہلو کا نیا راستہ نظر آیا جسے غزل میں ان کی مہارت اور عبور نے تقویت پہنچائی۔ اس طرح توجہ اور مشق سے ان کا ایک الگ رنگ بن گیا اور مرثیہ گوئیوں کی کثیر تعداد میں ان کی آواز الگ اور منفرد ہو گئی۔

ایسے وقت میں کہ سماجی قدریں، معاشی نظام اور ادبی روایتیں زیادہ تبدیلی قبول نہ کر سکتی ہوں، 1857ء کے انقلاب نے بھی ان کے طریق زندگی میں کوئی واضح فرق نہ کیا ہو شاعری میں امتیاز اور انفرادیت کا کوئی نیا راستہ یا نئی شکل کا ظہور میں آتا مشکل ہوتا ہے فن کار اپنا جوہر نمایاں کرنے کے لیے موجودہ سانچوں اور مواد میں الٹ پھیر اور پرانے موضوعات کی ترکیب و ترتیب میں تبدیلیاں کرتا ہے اور اسی محدود دائرے میں اُس کی صلاحیتوں کو نمایاں ہونے کا موقع ملتا ہے۔ تعلق نے مرثیہ میں تغزل کا رنگ تیز کر کے غزل کی اصطلاحوں، علامتوں اور انداز بیان کو واقعہ کر بلا کے پس منظر میں استعمال کر کے مرثیہ کو ایک نئی سمت دینا چاہی۔ قصیدہ کی تشبیہ میں جس طرح بہار کے مناظر، علوم و فنون کی باتوں کے علاوہ عاشقانہ مضامین بھی نظم کیے جاتے تھے اسی طرح تعلق نے مرثیہ کے چہرے میں ہجر وصال کے مضامین بیان کیے۔ ان کا ایک مشہور مرثیہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

ج ہے دنیا میں شب ہجر بلا ہوتی ہے دمدم آرزوے مرگ سوا ہوتی ہے  
آہینے کے لیے تیر جفا ہوتی ہے دل جلاتی ہے جو ٹھنڈی بھی ہوا ہوتی ہے

زندگی کہتے ہیں دنیا سے گزر جانے کو  
دل تڑپتا ہے گلا کاٹ کے مرجانے کو

دونوں آنکھوں سے بہا کرتے ہیں اکڑ آنسو دل جو اٹکے تو بھرے آئیں نہ کیونکر آنسو  
ہجر محبوب میں تھمتے نہیں دم بھر آنسو جب لیا نام نکل آئے برابر آنسو

بات کرتا ہے جو کوئی تو یری لگتی ہے  
سانس لینے میں کھینچے پتھر لگتی ہے

کرب میں رات جدائی کی بسر ہوتی ہے نئے ٹکڑے جہاں خون جگر ہوتی ہے  
دل کو قہیل فراق تن و سر ہوتی ہے عید ہوتی ہے جو بٹنے میں عمر ہوتی ہے

لاکھ روکیں رہ الفت کے بھلانے والے  
جاتے ہیں کوچہ محبوب میں جانے والے

شروع ہی سے غم و الم کا ذکر، رنج و دور مصیبت کا بیان الہ کی فضا ضرور پیدا کر دیتا ہے لیکن ابتدا سے انتہا  
تک غم و الم کا مسلسل ذکر الہ کی فقیہیت گھٹا بھی دیتا ہے۔ اسی لیے دور عروج میں خاص طور سے چہرے  
میں صبح کے مناظر، ایک خیالی چمن کی بہاروں کا بیان وغیرہ کو وسعت دی گئی تاکہ جمالیاتی تسکین سے مسرت  
و ہتزاز کے جذبات ابھار کر بعد کے غم انگیز بیانات کو زیادہ موثر بنایا جاسکے۔ عشق اس نفیاتی کیفیت اور  
فن کے اس تقاضے سے واقف ہیں۔ انھوں نے غزل سے صرف ہجر کے بیانات اور مایوسی کے مضامین ہی  
نہیں لیے بلکہ آمد سرِ پا اور جنگ میں غزل کی گفتگو سے بھی فائدہ اٹھایا ہے تاکہ سننے والے کے احساسات  
مسرت اور اندوہ کے نشیب و فراز سے گزرتے آنسوؤں اور مسکراہٹوں سے یکے بعد دیگرے دوچار ہوتے  
رہیں۔ حضرت علی اکبر کا میدان جنگ میں درود دیکھیے



دکھلائیں عکس رخ نے عجب خوش جھالیاں      موجیں ہوا کی بن گئیں پھولوں کی ڈالیاں  
 روضوں کی محو ہو گئیں رنگین خیالیاں      آنکھیں بنیں جتاں کے مکاؤں کی جالیاں

لطف نظارہ رخ رنگیں حصول تھے  
 سیروں ہر اک نگاہ کے دامن میں پھول تھے

تینیں کھنچیں جو ایرودں کی رن میں ناگہاں      بڑھ کر بلند کیں صفِ مژگاں نے برچھیاں  
 چلتی نئی جو زلف تو ایرو بنے کماں      پکلوں کے لیس ہو گئے سب تیرے لہاں

نیزہ لیا نگاہ جلا لت شعار نے  
 برق اٹھائی سرمہ دہالہ دار نے

مناظر فطرت کے خوش آئند بیانات سے تعشق نے پرہیز نہیں کیا، بلکہ ان کی مصوری میں تخیل کے ساتھ احساس شامل کر کے انھیں اور زیادہ دلکش اور پر لطف بنا دیا ہے۔ ایسے مناظر اس دور کے سب مرثیہ گوؤں کے یہاں نظر آتے ہیں کیونکہ شاعرانہ مہارت کے اظہار کا اس دور میں یہ ایک عام میدان بن گیا تھا۔ تعشق نے بھی اپنے خصوصی رنگ کو مد نظر رکھتے ہوئے اس موضوع میں گل کاریاں کی ہیں:

حرفِ شرق وہ سامانِ طلوعِ خورشید      لشکِ شبنم سے ٹپکتی تھی بہارِ جاوید  
 ہر بہن نور کا پہنے ہوئے تھی صبحِ امید      بہرِ رخم دل بلبل تھے نمک پھول سفید

دیکھے ان کو ہوں عارف کے جگر کے کڑے  
 کوسوں پھلے تھے گریبانِ سحر کے کڑے

لمبلیں لاتی تھیں سر کو قدم گل کے جو پاس      مسکراتے تھے یہ شہنے کہ خدا لائے اس  
 تاریکی دیکھے جو سبزے کی تو جاتی رہے پیاس      اس کھائے ہوئے سبزوں کی وہ ٹھنڈی بو پاس

کہیں پژمردہ نہ ہو جائے یہ ڈر رکھتی تھی  
 پاؤں سبزے پہ تکلف سے نظر رکھتی تھی



تکوار اور گھوڑے کے بیانات اگرچہ جنگ کے ماتحت آتے ہیں لیکن ان میں مرثیہ گوئیوں نے تفریق کے پہلو نکالے ہیں۔ تعشق کو تو یہ بتایا میدان ملا اور انھوں نے حسینوں کی تیغ ادا، خدنگ نظر اور خرام ہمار کے استعاروں کو اصلی شکل میں پیش کیا اور کبھی تکوار یا گھوڑے کو دلہن یا معشوق سے ستارہ کر کے میدان جنگ کو کوچہ جاناں یا محفل پار کے رواجی منظر سے جلا دیا

وہ تیغ یوں جدا ہوئی کاٹھی سے خشکیں جیسے مجز کے اٹھتے ہیں پہلو سے نازنین  
تھمیان اس کی ہجر میں دل کی طرح حزیں روتا ہے جیسے منہ پہ کوئی لے کے آستیں

ایما یہ تھا کہ رشتہ دامن پہ ہاتھ ہے  
خالی ہے جسم جان مری تیرے ساتھ ہے

باتیں ہیں ساز باز کی ہر فتنہ ساز سے ملتی ہے ایک ایک سے کس اقیانوس سے  
نقرے برس رہے ہیں زبان دراز سے بیٹھی جہاں کرشمہ و انداز دناز سے

لی جان ہاتھ گردنِ ظالم میں ڈال کے  
پہلو سے لے گئی جگر دول نکال کے

تکوار کی اس تصویر کے بعد گھوڑے کا یہ مرقع دیکھیے جس میں کسی محبوبہ دل نواز کا عکس موجود ہے:

بن کر جو چلا سب نے یہ جانا دلہن آئی جب یاں اڑی نکلتی مشک سخن آئی  
فرحت ہوئی روحوں کو جو بوئے بدن آئی مہکی ہوئی پھولوں میں ہوائے چمن آئی

چلنے میں عجب طور ہیں اس رشک پری کے  
کچھ تیز ہے جھونکوں سے نسیم سحری کے

سنبھل کر پریشان کریں چوٹیوں کے بل اس کے تو ہر اک روئیں پہ قرباں ہو قہر  
سینے کی صفائی سے ڈھلی جاتی ہے ہیکل وہ شوخ ہیں آنکھیں کہ نہ ٹھہرے کبھی کا حل

جانوں کو اشارے میں لیے جاتی ہیں آنکھیں  
آنسو کی طرح دل کو پیئے جاتی ہیں آنکھیں

اردو مرثیہ اس عہد میں ایک بیانیہ صنف کی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔ موضوع کی بلندی، واقعات کی پیش کش بڑی حد تک خارجی انداز نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس لیے داخلی رنگ بیان میں کہیں کہیں دکھائی اور تاثیر ضرور پیدا کرتا ہے۔ لیکن مناظر و واقعات کے ایسے مقامات جیسے جنگ یا آمد وغیرہ میں داخلیت، تغزل اور شوخی بیان ان مناظر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ انیس نے کہا ہے کہ ”بزم کارنگ جدار زم کامیدان ہے جدا“ اسی لیے مرثیہ کو ہمہ گیر صنف نہیں کہا گیا ہے جس میں اپنے اپنے مقام سے انداز بیان میں سلی تندور اور جوئے نقد خواں کی کیفیت ہونا چاہئے۔ کوار، گھوڑے کی تعریف، آمد وغیرہ میں تغزل کا گہرا رنگ تعشق کے یہاں اپنی جگہ پر لطف و بامزہ ہونے کے باوجود موضوع کی اہمیت و مناسبت سے دور ہے اور یہی اس طرز کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ وہ مرثیہ جو اس عہد میں رزمیہ کی شوکت، عظمت اور ٹھہراؤ سے ہم کنار تھا تغزل کے ماحول میں تعشق کے یہاں داخلیت اور محبوبیت سے دل بہلاتا نظر آتا ہے۔

جو کچھ اوپر کہا گیا یہ ان کے مرثیوں کا صرف ایک پہلو ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے کہا جا چکا ہے تعشق کو فن کا شعور تھا۔ ایک نئے رنگ کو مرثیہ میں کھپانے کے جوش میں وہ جگہ جگہ زرا آگے نکل گئے ہیں لیکن وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ میدان جنگ میں فوجوں کی ہلچل، حریموں کی معرکہ آرائی، اسلحوں کا استعمال کس طرح ہونا چاہئے چنانچہ رنگ تغزل سے تصویر پہ چھینٹے ڈال کر جب وہ اصل لڑائی پر پہنچتے ہیں تو ان کے الفاظ میں زور اور بیان میں اصلیت جھلکتی ہے:

ناک سناں کا دار کیا اس نے دوڑ کر      کوار پر یہ آپ نے روکا نہ لی سپر  
پہلو پہ آکے ڈال دیا ہاتھ چوب پر      جھٹکا دیا کہ دل پہ اکڑ کر گرا جگر

جنگ کر فرس کی پال پکڑی سوار نے  
سینہ زمیں پہ ٹیک دیا راہوار نے

آئے زمین پہ راکب و مرکب جو منہ کے بھل اکبر نے مسکرا کے صدا دی سنبھل  
ظالم کی اٹکیاں ہوئیں بیکار ہاتھ شل افنی کی شکل پڑ گئے نیزے میں لاکھ تل

قوت علی کے شیر کی عقدہ کشا ہوئی  
نیزے کی پور پور گرا سے جدا ہوئی

فوجوں کی کثرت اور میدان میں ان کے اٹمنے کی کیفیت سے جنگ کا ماحول سامنے آ جاتا ہے اور  
گھمسان لڑائی کا نقشہ کھینچ جاتا ہے۔ مغلوبہ جنگ کے بیانات میں اگر مبالغہ سے پرہیز کیا جائے تو بیان میں زور  
پیدا نہیں ہوتا اور حملے کی شدت، مجمع کی بھگدڑ، موت کا خوف دکھائے بغیر ایسی شدید جنگ پیش نہیں کی  
جاسکتی۔ تعلق مبالغہ سے ماحول آفرینی میں مدد ضرور لیتے ہیں لیکن اس کی تصویر غلو کی کثرت سے عقلی اور  
خیال نہیں ہونے پاتی۔

یہ کہتے تھے حضرت کہ بڑھے شامیوں کے دل دن ہو گیا تاریک یہ ہو گیا جنگل  
وہ ہرقیس کالی، وہ سیہ ڈھالوں کے بادل پھیلا یہ دھواں گل ہوئی خورشید کی مشعل

ڈھالیں جو دھریں فرق پہ اس دشت کی حد میں  
ثابت ہوا جھٹتے وہیے کافر کی لحد میں

وہ گرد میں نیزوں کی سناٹوں کا جھکنا وہ دھوپ میں نکواریوں کے قبضوں کا چکنا  
نکل کی طرح سے وہ کمانوں کا کڑکنا لڑنا وہ پھر ہروں کا نشانوں کا چکنا

اونچے جو کیے بڑھ کے علم تل جھانے  
در کھولے جہنم کے پھر ہروں کی ہوائے

کسی دوسری جگہ اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ہر مرثیہ بجائے خود ایک اکائی ہوتا ہے۔ اس کی  
خوبی اس کی ہیئت ترکیب و تعمیر ہے جس میں ابتداء، عروج اور خاتمہ منطقی ربط و ضبط کے ساتھ ہونا ضروری  
ہے چاہے ان اجزاء کی ترتیب خط مستقیم میں نہ ہو، خواہ مرثیہ گواختام کو نقطہ آغاز بنائے لیکن ہر حال اس

اکائی میں ایک تخلیقی ارتقا (Creative Progression) ہوتا چاہیے اور یہ اسلوب کا محسن ہے جس میں حقیقت پسندی، ماور فطری پن، مد نظر رہنا ضروری ہے۔ تعشق کے یہاں اس ربط و تناسب کا احساس ملتا ہے جس نے ان کے مرثیوں کی فنی محسوس اور شاعرانہ نزاکتوں کا حامل بنادیا ہے۔

ہر مرثیہ عموماً ایک واقعہ کا بیان ہوتا ہے اور قصہ کی طرح واقعہ کے بیان و اظہار کے عموماً دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک کہنے والے کا بیان، دوسرے کرداروں کی بات چیت ان دونوں کی مدد سے بڑی حد تک فضا اور کردار ابھارے جاتے ہیں۔ کرداروں کے باہمی میل جول اور عمل درو عمل سے پیدا ہونے والی انسانی فضا کو پیش کرنے میں مکالموں کا بڑا دخل ہے۔ تعشق نے ایک مرثیہ میں اہل حرم کی مدینہ کو واپسی بیان کی ہے۔ حضرت عابد کی قیادت میں جب یہ غم زدہ کارواں شہر کے باہر ٹھہرتا ہے تو اہل مدینہ کو یہ خبر پہنچتی ہے کہ امام حسین اہل حرم کے ساتھ واپس آگئے ہیں۔ اس اطلاع سے بستی کے مختلف طبقوں اور گروہوں کی جو حالت ہوتی ہے ان کا جو ذہنی ردِ عمل ہوتا ہے اس سے بالواسطہ امام اور ان کے ساتھیوں کی بڑی کامیاب تصویر ابھرتی ہے۔ اہل مدینہ آپس میں اس طرح گفتگو کر رہے ہیں۔

اب پھر رہا کریں گی یہاں خوب بھجتیں      فرمائیں گے بیان حدیثیں اور آیتیں  
وہ ایک ایک شخص پہ حضرت کی شفقتیں      اب دیکھنا نماز جماعت کی کڑتیں

دل کس قدر خدا کی قسم آج شاد ہے  
کثرت تمہیں نماز جماعت کی یاد ہے

ختہ کمال ہوں گے شہنشاہِ بکرور      اس کے سوا ہے کثرتِ احباب اس قدر  
پہلے ملیں گے قبر نبی سے وہ خوش میر      فرصت کہاں جولائیں گے تشریف آج ادھر

دولت سرا کو روضہ اور سے جائیں گے  
کل سے یہاں نماز پڑھانے کو آئیں گے

حضرت عباس کے احباب کا انداز دوسرا ہے۔ ان کے یہاں طاعت و تلاوت سے زیادہ شجاعت و جرأت کا رنگ نمایاں ہے:

عباس نامدار کے بارانِ سرفروش جاتے ہیں جلد جلد برابر ملائے دوش  
منہ سرخ ہیں خوشی سے لہو کھارہا ہے جوش ذی فہم و حق عباس و جی صاحبان ہوش

دل مل رہے ہیں اشکوں سے آنکھیں بھری ہوئی  
ہاتھوں میں ہاتھ کا دھوئیں پہ تھیں دھری ہوئی

کہتا ہے فرط شوق میں یہ کوئی لالہ قام اس دم خدا کرے ہوں محل میں وہ نام  
ذکر سفر ہوں حضرت عباس سے تمام ہوں خوب شکوہ عدم نامہ پیام

باہر جلوس ابھی نہ کیا ہو نام نے  
باتیں بھلا کریں گے وہ حضرت کے سامنے

جب سے ہوا تھا حضرت عباس سے فراق باقی نہ تھا کسی سے ملاقات کا مذاق  
ہوتا تھا مجھ کو تیر لگانے کا ذکر شاق تینوں کے دیکھنے کا نہ تھا دل کو اشتیاق

مرغوب تھے تمام یہ ہر اُن کے ساتھ میں  
اُس دن سے آج تیغ اٹھائی ہے ہاتھ میں

اسی طرح حضرت علی اکبر کے ساتھیوں کی گفتگو سے دوستوں کے مزاج کے ساتھ ساتھ اصل کردار کی  
سیرت اور اطوار کی جھلک نکلیاں ہے۔ جناب منیر اپر اس خبر کا ردِ عمل دیکھنے کے لائق ہے۔ اس لڑکی کی عمر عباس  
کی محبت، مخاندانوں سے علاحدگی، ملنے کا اشتیاق، سب کا ستراج بڑی جان دار اور حقیقی تصویر سامنے لاتا ہے۔

ناگاہ یہ صدا کسی عورت نے دی کہ لو پچھو! فرش جھاڑ کے سارے مکان کو  
آئے حسین، آج تو داری بحال ہو چادر کو منہ سے پھینک کے بولی کہ سچ کہو

تسکین دل کو ہو گئی جان آئی جان میں  
تاخیر دے کریم، تمہاری زبان میں



انھی یہ سن کے عاشق شاہد ام ڈیوڑھی میں جا کے بیٹھ گئی وہ اسیر غم  
دیکھا کہ لوگ جاتے ہیں کہتے ہوئے ہم عرصہ بہت ہوا ہے ذرا جلد انھیں قدم

ہوگا بڑا ملال یہ سماعت جو ٹل گئی  
جانے کا قائدہ جو سواری نکل گئی

ہنستی ہوئی یہ سن کے پھری واں سے بیقرار اٹھ اٹھ کے چند بار گری وہ ٹھیف و زار  
بے اختیار دوڑ کے چلائی ایک بار لونانی میں تو جاتی ہوں تم گھر سے ہوشیار

سچ ہے سفر سے بادشاہ مشرقین آئے  
تحقیق ہو گیا سرے بابا حسین آئے

بولیں وہ اس خوشی کے تصدق دہر تو آؤ تم کو انھیں کے سر کی قسم گر قدم بڑھو  
بابا سے ملنے جاتی ہو کپڑے بدل کے چلو اس نے کہا ابھی نہ یہ باتیں زباں پہ لاؤ

جیسا مجھے ملال ہے وہ بھی تو دیکھ لیں  
جن کے لیے یہ حال ہے وہ بھی تو دیکھ لیں

بس کل سے کچھ علاج نہیں کچھ دوا نہیں آئے حسین کوئی مجھے عارضا نہیں  
وہ دردسّر وہ ضعف ابھی سے ذرا نہیں وہ اختلاج قلب وہ منہ کا مڑا نہیں

قوت بھی تن میں آگئی دل بھی ٹھہر گیا  
لو دیکھ لو بخار ہمارا اتر گیا

ان مکالموں میں نفسیات انسانی سے گہری واقفیت، جذبات و احساسات کی ملی جلی کیفیتوں کی ترجمانی  
سے اسکی فطری تصویر ابھاری گئی ہے کہ عشق کے کمال فن کا قایل ہونا پڑتا ہے۔ ہر عمر کے لوگوں کے  
جذبات اور مختلف حالتوں میں ان کے ردِ عمل سے ان کی واقفیت کا پتہ چلتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ دردسّر

زندگی کو انہوں نے کتنے غور سے دیکھا اور مختلف حالتوں کو کس حد تک محسوس کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سن و سال جنس و مزاج کے فرق کا لحاظ رکھتے ہوئے وہ ایک متعارف واقعہ میں اپنی تشکیل و اختراع سے نئے نئے پہلو نکالتے ہیں اور ایک عام خاکے میں اپنی قوت تخلیق سے زندگی کے تاجنک رنگ مچاتے ہیں۔ یہاں جناب صفر کی جذباتی کیفیت کے کتنے باریک مازک اور مہلوق پہلو پیش کیے ہیں۔

آتے ہیں سب اٹھائے ہوئے زحمت سفر میں آج سب کے پاؤں دباؤں کی تاسخ  
ہوگا عجب سرور جدھر چائے کی نظر دیکھوں گی سور ہے ہیں مسافر ادھر ادھر

تانی تمہیں جھکوں جو دل چاہے بات کو  
مدے خوشی کے نیند نہ آئے گی رات کو

خط کی مجھے ہوس تھی خود آئے شبہ تمام فرصت نہ پائی ان کی محبت میں کیا کلام  
ہوتے ہیں آدمی کو سفر میں ہزار کام شکوے جو تھے وہ جاتے رہے سچ بس تمام

لیکن زباں نے وقت پہ یارا اگر دیا  
اتنا کہوں گی آپ نے یہ حال کر دیا

ہم شکل مصطفیٰ سے گلہ ہے کمال ہاں حاضر جواب ہیں وہ مگر آئیں تو یہاں  
پوچھوں گی میں ضرور کہ آتا ہوا کہاں دنیا میں آپ کی سی محبت ہو بھائی جاں

کیا جلد اپنے وعدے پہ تشریف لائے ہیں  
سب سے کہوں گی یہ مرے لینے کو آئے ہیں

سننے والوں کو چہ نکہ انجام معلوم ہے اس لیے ان باتوں میں شادی و غم کا تضاد ان کے دل پر چہ کے  
لگانے کے لیے کافی ہے۔ تعلق بھی امید و بیم، اشتیاق و مسرت کی پوری عمارت کھڑی کرنے کے بعد اس پر  
اس طرح بجلی گراتے ہیں کہ اچھے اچھے ڈراما نگاروں کو رشک آئے

ہٹے کی امید و بیم کے عالم میں جب وہ راہِ پینچیں قریب خیمہٴ سلطانِ دیں پناہ  
دیکھا کہ پردہٴ در پر نور ہے سیاہ مرجائے جس طرح سے کسی گھر کا بادشاہ

کانپے یہ دل روروں کے گوشے لٹک پڑے  
ڈیوڑھی اداس دیکھ کے آنسو ٹپک پڑے

جذبات کی پہلی مصوری، واقعات کے بیان میں فطری انداز محاکات پر قدرت اور مختلف اجزا کی مناسب ترتیب نے تعلق کو قدر اول کا مرثیہ گو بنا دیا ہے۔ اگرچہ بے ثباتی دنیا، مال و دولت کی حقارت، جاہ و منصب کی بے حقیقی پر بھی خاص توجہ کر کے انھوں نے اسے مختلف انداز سے نظم کیا ہے۔ زردانوں پر بھی مرثیوں کی بنیاد رکھی ہے، تنزل کی رعایت سے شراب و ساقی کا ذکر بھی کیا ہے جسے ساقی نامہ کہا جاسکتا ہے لیکن ان کا اصلی جوہر جذبات و احساسات کی ترجمانی اور تنظیم و ترتیب کا حسن و توازن ہے۔ مذہبی عقیدت میں غالب وہ کسی مرثیہ گو سے کم نہیں پھر بھی نہ یہ جوشِ بان کے احساسِ توازن پر حاوی ہو کر مرثیے کے داخلی ڈھانچے میں شترگر کی پیدا کر تا ہے نہ ان کے کرداروں کو انسانی سطح سے اٹھا کر ایسی فضائی مخلوق بنا دیتا ہے کہ اس کے حرکات و سکنات، محسوسات اور ردِ عمل اپنے تجربے کے احاطے سے باہر چلے جائیں۔ آغازِ ماشاں اور خاتمے کے اعتبار سے ان مرثیوں میں ایک فن کار ازربط اور ارتقا نظر آتا ہے۔ جو اپنی پیش کش کے انداز سے سننے والوں کو واقعات کی صداقت کا قائل کر دیتا ہے۔ ان کی انھیں خصوصیات کی بنا پر ہم نے بعض لوگوں کو انھیں انیس کی طرح کا شاعر کہتے سنا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ واقعہ نگاری اور تعلیقِ ستارانی کی تصویر کشی میں وہ انیس کو چھو لیتے ہیں لیکن اول تو ان کے ایسے مرثیوں کی تعداد بہت کم ہے دوسرے تنزل کو مرثیہ میں بھانے اور ایک نیا رنگ نکالنے کی کوشش نے ان کے ایسے مقامات کو اس رفعت، شوکت اور سنجیدگی سے محروم کر دیا جو ایک اعلیٰ رزمیہ نظم کا مطالبہ ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ حسنِ تنظیم و توازن کا شعور رکھنے کے باوجود وہ انیس کے قامت کو نہیں پہنچتے مگر جذباتی تجربہ و فن کے اندرونی ربط کی وجہ سے صغیرِ اول کے مرثیہ گو یوں میں ان کی جگہ محفوظ ہے۔

## چھٹا باب

# مرثیہ کافتنی اور معنوی ارتقا

- ہمیتِ ارتقا
- اجزائے ترکیبی کی معنوی اہمیت
- اور فتنی خصوصیات
- المیہ کا نقطہ نظر
- ایپک اور مرثیہ
- حقیقت نگاری
- مرثیوں میں مقامی رسمیں
- منظر نگاری یا فضا آفرینی

گزشتہ ابواب میں ابتدا سے انیس کے زمانے تک اردو مرثیے کے ارتقا کا ایک تنقیدی اور تاریخی جائزہ لیا گیا ہے۔ تقریباً تین سو سال کے اس ذہنی سفر میں مرثیے کے فنی ارتقا کا رشتہ ہاتھوں میں رکھنے کے لیے اس کا لحاظ رکھا گیا ہے کہ بعض اصولی اور بنیادی مباحث کو درمیان میں نہ اٹھایا جائے۔ لیکن اس جائزے کے ختم ہونے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان زاویوں سے بھی اس صنف کو دیکھ لیا جائے۔

### مرثیہ کا ہیئت ارتقا

ہر ادبی کارنامے خصوصاً شعری میں ہیئت کی اہمیت اس لیے ہوتی ہے کہ وہ تجربہ کے سامنے آنے کا وسیعہ ہے۔ تخلیقی عمل میں الفاظ اور شکل اصنافی اور آرائشی چیز ہیں سمجھے جاسکتے کیونکہ انھیں کے ذریعے خیالات و جذبات ظاہر ہوتے ہیں اور عام تجربہ گہرائی اور معنویت حاصل کرتا ہے۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق ہر لفظ اپنی پرچھائیں رکھتا ہے جس کے پنجے دوسرے الفاظ کی پرچھائیوں کی طرف لپکتے ہیں۔ ادبی تاریخ کی ابتدائی منزلوں میں خیالات و جذبات کا مرکب (Complex) اتنا پیچیدہ نہیں ہوتا بلکہ سیدھے سادے انداز میں مجرد جذبات پیش کیے جاتے ہیں۔ اردو کے ابتدائی مرثیوں میں بھی یہی کیفیت ہے۔ محمد قلی قطب شاہ دہلی وغیرہ کے یہاں غزل کا انداز ہے جس میں داخلی رنگ نمایاں ہے۔ شاعر مرثیہ میں اپنے تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ مرزا کے یہاں مریع اور قصیدے کی صورتیں اس کی ترقی کا پتہ دیتی ہیں۔ ان میں رزم و واقعہ نگاری اسے داخلی صنف کی حدود سے نکال کر ایک وسیع ترمیدان دکھاتی ہیں۔ مثلث اور مخمس کی شکلیں بھی دکنی مرثیوں میں موجود ہیں جو شعر کے مختلف تجربوں کا ثبوت ہیں۔

مرثیہ کا مطالعہ میں یہ بات پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ ان کی تخلیق میں عزاداری کے مطالبات، اس کے مختلف طریقوں اور رواجوں کا بڑا ہاتھ ہے۔ ان مرثیوں کے سنائے جانے کے انداز اور عزاداری کے طریقوں میں ترمیم، شعر اکونے تجربوں کی طرف مائل کرتی رہی ہے۔ عربی اور فارسی میں



واقعات کر بلا پر نظموں کا جو ذخیرہ موجود تھا وہ دکنی مرثیہ گوئیوں کو تقلید کی حدوں میں نہیں رکھ سکا۔ دکن میں عزاداری کی رسمیں مثلاً سواری، بٹھانا اور اٹھانا، انگاروں پر چلنا، شیر، قاصد اور جوگن بننا، میل نکالنا وغیرہ مقامی تھیں اور مختلف اثرات، معتقدات اور خیالات کی وجہ سے رائج ہو کر وہاں کی تہذیبی زندگی کا جز بن گئی تھیں، کچھ مرثیے جلوسوں میں پڑھے جاتے تھے، کچھ ان مجلسوں میں جن میں عوام و خواص شانے سے شہنشاہِ اکرام حسین کو نذرانہ عقیدت پیش کرنے اور ثواب حاصل کرنے کے لیے جمع ہوتے تھے۔ ان میں اصل مرثیہ خواں کے ساتھ کچھ اور لوگ بھی مرثیہ پڑھنے میں اس کے شریک ہوتے تھے جس کی نوعیت مختلف اوقات میں بدلتی رہتی تھی۔ شروع سے لے کر انھارویں صدی تک کے مرثیوں کی ہیئت کے بارے میں مجموعی طور پر مندرجہ ذیل باتیں کہی جاسکتی ہیں۔

- 1۔ مستثنیات کو چھوڑ کر ان میں اشعار کی تعداد زیادہ نہیں ہوتی اس لیے کہ مرثیے لحن سے پڑھے جاتے تھے اور اس طرح پڑھنے میں گلا جلد تھک جاتا ہے۔
- 2۔ ان کی کوئی شکل معین نہیں ہے۔ مختلف موقعوں اور ضرورتوں کے لحاظ سے ان مرثیوں کا روپ مقرر ہوا ہے۔ کبھی پڑھنے والا دو مصرعے پڑھتا ہے اور تیسرا مصرع بار بار ساتھ والے دہراتے ہیں (مثلاً) کبھی تین مصرعوں کے بعد ساتھ والے چوتھا مصرعہ دہراتے ہیں (مربع) کبھی چار مصرعوں کے بعد پانچویں کو لوگ دہراتے ہیں یا اس پر سینہ زنی کرتے ہیں (مخمس) کبھی مصرعے کا ایک ٹکڑا سینہ زنی کرنے والے دہراتے ہیں (ستز او) وغیرہ۔ دکن اور دہلی دونوں جگہ کے ابتدائی مرثیوں میں غزل کی شکل سب سے مقبول ہے۔ اس کے بعد مربع نے یہ جگہ حاصل کر لی ہے۔

3۔ غزل کے علاوہ دوسری شکلوں میں جو مرثیے ہیں ان میں بھی زیادہ تر تسلسل کا ایسا لحاظ نہیں رکھا گیا کہ واقعاتی ترتیب سے کسی کی شہادت یا سفر وغیرہ کا بیان ہو۔

4۔ ان میں کچھ کی بنیاد غزل کی بحر و پر ہے کچھ ان گیتوں پر جو اس زمانے میں رائج تھے۔ اسی بنا پر ان میں ایسی مقامی رسمیں اور عقیدوں کا ذکر بھی ملتا ہے جن کا واسطہ کر بلا کے میدان یا عرب کی معاشرت سے بالکل نہیں۔

انھارویں صدی عیسوی کی دہلی میں مرثیہ پڑھنے کے جو طریقے رائج تھے ان میں روضہ خوانی ابتدائی

ہے۔ روضۃ الشہدا کو ایک آدمی بلند آواز سے پڑھتا تھا اور اس میں جہاں جہاں اشعار آتے وہاں وہاں لحن استعمال ہوتا۔ انھیں اشعار میں کچھ مصرعہ ایسے آتے جو قریب بیٹھے ہوئے کچھ لوگ بار بار دہراتے تھے۔ ان لوگوں کو جوانی یا جواب خواں کہتے تھے۔ نظم کے بعض حصوں پر سینہ رنی بھی ہوتی تھی۔ ایسی نظمیں غزلیں یا مستزاد کی شکل میں ہوتی تھیں اور سینہ زنی میں حاضرین کی کل یا ایک بڑی تعداد شریک ہو جاتی تھی۔ چونکہ ان مجلسوں کی نوعیت رفتہ رفتہ عوامی ہو گئی اس لیے سب کی سمجھ میں آنے کے لیے اردو میں بیانات ہونے لگے جنھیں روضہ خوانی کے بجائے واقعہ خوانی کا نام دیا گیا۔ نواب درگاہ قلی کے سفرنامہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے وسط میں واقعہ خوانی کے علاوہ مرثیے لحن و آہنگ سے بھی پڑھے جاتے تھے۔ کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو اصول موسیقی کے ماتحت مرثیہ خوانی کرتے تھے۔ ان کے یہاں سینکھنے والوں اور قدردانوں کی بھیڑ رہتی تھی۔

اس زمانے میں ولی رقص و سرود اور عیش و عشرت کا مرکز تھا۔ درگاہ قلی نے اپنے سفرنامے میں طوائفوں، ہمدون، قولوں، سازندوں وغیرہ کا بھی تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ مرثیہ کے طرز خواندگی پر ان مجرّدوں اور محفلوں کا بھی اثر پڑا اور مشہور و مقبول گانوں کی دھنوں میں کچھ کو منتخب کر کے لوگوں نے مرثیے پڑھنا شروع کیے۔ درگاہ قلی کے مرثیے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے مریح مرثیہ میں فارسی کی ایسی مشہور بیتوں کی تفصیل کی ہے جو گانے میں مقبول تھیں اسی زمین میں کم و بیش انھیں الفاظ کی بیت نظم کر کے لگادی ہے اور اس طرح مریح میں بیت جری ہوئی نظر آتی ہے مثلاً

پڑا ہے گود میں اماں کی بھائی اصغر ہائے      گلے پہ تیر لگا ہے مثال خنجر ہائے  
گلوے تشنہ ہوا ہے لبو سے سب ترہائے      ہے خالی پان اس کا کسے جھڑاؤں گی

ردم بہ حشر و سوز جگر کسم فریاد

جڑاے خون پدر را نکاں نہ خواہم داد

فارسی بیت کے بجائے دوہا بھی بیت کے طور پر ملتا ہے۔ مثلاً محبت

ہائے قاسم کی سواری رن میں پہنچی جس گھڑی      لینے سر رسم دھنگنا یک بہ یک موت آ لڑی  
چاند سے مونہہ پر لگی تر دار جیون گل کی چھڑی      ہر لہو کی دھار تھی دو لہے کے سہرے کی لڑی

موت پکاری اے بنے میں تم پر قربان  
اس بیاہ کی یہ ریت ہے دیودھنگنا جان

لکھنؤ میں بھی حیدرآبی اور سکندر کے یہاں اس عہد میں ایسے ”وہرہ بند“ مرچے ملتے ہیں۔ ان کے علاوہ مشن مرچے بھی نظر آتے ہیں جن پہلے چار مصرعے ایک بحر میں بعد کے دو مصرعے دوسری بحر میں اور آخری دو مصرعے کسی اور بحر میں ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں کئی تجربے ملتے ہیں۔ مثلاً پہلے چار مصرعے اردو میں، بعد کے دو فارسی اور آخری دو عربی میں، کبھی فارسی اور دیہاتی زبان کے مصرعے جس میں اودھی، برج اور کھڑی بولی کے خصوصیات ملے جلتے ہوتے ہیں۔ ترکیب بند ترجیح بند اور مسدس سب ہی شکلیں نظر آتی ہیں جن میں سے کچھ کی مثالیں ہم اس دور کی مرثیہ گوئی کے سلسلے میں دے چکے ہیں۔ ان کی دھنیں، بحریں وغیرہ مشہور گانوں کے طرز پر ہیں۔ ہمیں مسکین کے ایسے مرچے بھی ملے ہیں جن پر راگ اور دھن درج ہے۔

جس طرح دہلی میں واقعہ خوانی کے رواج نے مرثیہ کو وہاں مقبول بنایا اسی طرح سوز خوانی اور تحت الفظ خوانی نے لکھنؤ میں مسدس کو زیادہ سوزوں قرار دے کر اسے مروج کیا۔ سوز خوانی اگرچہ دہلی میں شروع ہو گئی تھی لیکن یہ فن لکھنؤ میں عروج کو پہنچا اور بگڑے گویوں کے بجائے بڑے بڑے ماہرین موسیقی نے عوام و خواص کی قدر دانی دیکھ کر اس کی طرف توجہ کی۔ حیدری خاں، میر علی، ناصر خاں، علی حسن، بندہ حسن وغیرہ نے موسیقی کی ایسی دھنیں منتخب کیں جو اظہار رنج و ملال کے لیے مناسب ہوں اور مشق و ممارست سے مجلسوں میں ان سے ایک ساں باندھا۔ موسیقی کا مذاق چونکہ عام تھا اس لیے لوگ ان کمالات کو سمجھتے بھی تھے اور ریاض کی داد بھی دیتے تھے۔ سوز خوانی پر چونکہ مذہبی تقدس کی چھاپ لگی تھی اس لیے وہ ثقہ لوگ جو فن موسیقی سے واقف ہونے کے باوجود مجموعوں میں گانا خلاف شان سمجھتے تھے سوز خوانی کرتے اور اس کی باقاعدہ تربیت حاصل کرنے میں اپنے متعلقین کی حوصلہ افزائی کرتے تھے۔ اس لیے سوز خوانی اور

موسیقی کی تقسیم شرکانے بھی اختیار کر لی جس سے اس فن کی قدر و منزلت میں اضافہ ہوا۔

سوز خوانی میں اصل سوز خواں کے ساتھ چار یا چھ آدمی "دواز ملانے کے لیے بیٹھتے ہیں جو اپنی آواز سے سوز خواں کو سہارا دیتے چلتے ہیں۔ سازوں کی غیر موجودگی میں ان بازوؤں کی آوازیں بنیادی سر قائم رکھنے میں سازوں کا بدل ہوتی ہیں۔ چار مصرعے کم و بیش ایک طرح پر ادا کرنے کے بعد سوز خواں عموماً بیت کو اٹھاتا ہے اور اس طرح راگ کے پہلوؤں اور سماع کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بیت کی ردیف و قافیہ کی علامت سوز خوان کی اس تبدیلی سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے جس سے سامعین پر بڑا اچھا اثر پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنؤ میں ابتدا ہی سے مسدس کی بیت مرچے کے لیے مقبول سمجھی گئی اور لوگ اسی بیت میں اپنا کمال دکھانے پر متوجہ رہے۔

سوز خوانی کے لیے لمبے مرثیوں کی ضرورت نہیں تھی۔ اس میں سانس پر جو زور پڑتا ہے اس کے مد نظر چھوٹے مرثیوں کو بھی پورا نہیں پڑھا جاتا تھا بلکہ اس کے مربوط کڑے سنائے جاتے تھے۔ لیکن جب مجلس میں منبر پر بیٹھ کر مرچے تحت اللفظ سنانے کا رواج ہوا تو اس کے لیے بھی مسدس کی صورت بہت موزوں ثابت ہوئی، اس میں ہر چار مصرعوں کے بعد دو مصرعے دوسرے قافیہ و ردیف کے آتے ہیں جس سے اگلے بند کے لیے ایک ٹھہراؤ بھی مل جاتا ہے اور سننے والوں کو یکسانیت کی بے کیفی کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا اور ان کی توجہ بیان میں لگی رہتی ہے۔ مسدس کی بنیادی صورت یہ ہے کہ اس کا ہر بند ایک اکائی کی حیثیت رکھے اور اسے اسی طرح سے پیش کرتا اس کا حسن ہے۔ ہر بند ایک بات یا اس بات کا کوئی پہلو ادا کر دیتا ہے۔ اگلا بند یا تو اسی بات کا کوئی دوسرا پہلو پیش کرتا ہے یا سلسلہ ملا کر آگے کی بات بتاتا ہے۔ اس طرح مرثیہ کی داخلی شکل تسبیح کی طرح ہو جاتی ہے جس کا ہر بند ایک ایک دانے کی طرح مربوط ہونے کے ساتھ الگ بھی ہے۔ پڑھنے اور سننے والوں کو بھی اس میں آسانی ہوتی ہے۔ بند کو دہرا کر اس کے ادبی محاسن سے لطف اٹھایا جاسکتا ہے۔ ایک بند کے بعد دوسرا بند شروع کرنے سے پہلے اس طرح دم لیا جاسکتا ہے کہ مجمع کو یہ احساس بھی نہ ہو کہ کسی وجہ سے سلسلہ توڑا گیا ہے۔

مرچے میں بیت جس طرح قطعیت سے بات ختم کر دیتی ہے لیکن دوسرے بند کا سلسلہ نہیں ٹوٹتا یہ مسدس کی شکل کی معراج ہے جسے مرثیہ ہی نے پوری طرح استعمال کیا دراصل مسدس کی صنف اپنے



بھرپور قلم کے لیے مرہے ہی کی مرہون منت ہے۔

بیانیہ شاعری کے لیے مثنوی کی شکل سب سے بہتر اور مقبول سمجھی جاتی تھی اور زمانہ قدیم سے لوگ طویل نغموں کے لیے اسی کو اختیار کرتے تھے۔ لیکن ان سہولتوں کی بنا پر جن کا اوپر ذکر کیا گیا لکھنؤ میں مرثیہ کے لیے مسدس کی شکل پسند کی گئی اور رفتہ رفتہ یہی مرہے کی مخصوص شکل ہو گئی۔ اسی شکل میں مرثیہ اپنے عروج کو پہنچا اور اب یہ مرثیہ کا ایسا جز ہو چکی ہے کہ عام طور پر لوگ سمجھتے ہیں کہ مرثیہ مسدس ہی میں ہوتا ہے۔ جب مرہے نے مسدس کی شکل پائی تو گویا ہیئت اور موضوع کا بہترین استخراج ہو گیا اور مرثیہ اس مشہور قول کا مصداق بنا کہ بہترین ادبی تخلیق اسلوب اور مواد کے توازن کا کامیاب ترین نمونہ ہوتی ہے۔

منبریا کر سی پر بیٹھ کر تحت اللفظ مرہے پڑھنے کا رواج لکھنؤ سے نکلا۔ شیلی نے لکھا ہے کہ

”غائبانہ شخص جس نے منبر پر بیٹھ کر تحت لفظ پڑھا میر مختیر صاحب تھے 1۔“

اسی کو دوسرے لکھنے والوں نے بھی تحقیق کے بغیر نقل کر دیا ہے۔ حالانکہ مختیر کی مثنوی مظہر العجائب سے صاف ظاہر ہے کہ انھوں نے جب لکھنؤ میں مرثیہ خوانی شروع کی تو وہاں تحت لفظ پڑھنے کا رواج تھا۔ ان کے محلے میں غلام علی نام کے ایک عزادار تھے جنھیں شب عاشور مجلس پڑھنے کے لیے ڈاکر نہیں ملا تو انھوں نے میر مختیر سے مرثیہ پڑھنے کے لیے اصرار کیا اور وہ مجبوراً انھیں سے گدا کا ایک مرثیہ لے کر منبر پر گئے۔ یہ ڈاکر ایسی کامیاب ہوئی کہ انھوں نے مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی شروع کر دی 2۔

تحت لفظ مرثیہ پڑھنے میں آواز کے اتار چڑھاؤ اور چشم و ابرو سے بیانات کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ سوز خوانی کے مقابلے میں اس طرح پڑھنے میں گلے پر زور بھی کم پڑتا ہے اس لیے سامعین کو دیر تک متوجہ رکھنے کے لیے مرہے کو وسعت دی جانے لگی۔ واقعات تفصیل سے ادا ہونے لگے۔ لکھنؤ کے مرثیوں میں ابتدا ہی سے تسلسل ملا ہے۔ سکندر، گدا، حیدر علی کے بیانات میں اس کی

1 سوانح مختیر صاحب ص 24

2 مثنوی مظہر العجائب



وضاحت کی جا چکی ہے۔ مجلس میں جمع ہونے والے اس مجمع میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہوتی تھی جن کا ادبی مذاق بلند ہوتا تھا۔ جو شعر کے حسن و قبح پر نظر رکھتے تھے۔ اس لیے ایسے مجمع کے ذوق کی تسکین کے لیے مرثیوں میں بھی ادبی محاسن اور شاعرانہ نزاکتیں پیدا کی جانے لگیں۔ مرثیہ گو یوں نے رخصت، شہادت اور بین کے ساتھ کبھی تمہید کبھی جنگ کے مختصر بیانات شامل کر دیے تھے جس کی مثالیں سودا، حیدرآبی وغیرہ کے یہاں پیش کی جا چکی ہیں۔ دور تعمیر میں ان اجزا کو خلیق، فصیح، دلگیر، مختیر کے ہاتھوں وسعت حاصل ہوئی اور وہ مرثیے میں تفصیل سے بیان کیے گئے۔

### مرثیے کی ساخت اور اجزائے ترکیبی

مرثیے کی تنقید پر جو چند کتابیں لکھی گئیں ہیں ان میں مرثیے کی ساخت پر روادری میں ایسی باتیں لکھ دی گئیں ہیں جن سے ادبی حلقوں میں یہ غلط فہمی پھیل گئی کہ 1249ھ میں میر مختیر نے مرثیہ کا ایک نیا ڈھانچہ مرتب کر کے اسی کے مطابق اپنا مرثیہ ”کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے“ تصنیف کیا جس کے اجزا چہرہ، سرپاؤ، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور بین تھے۔ اس کے بعد سے تمام مرثیہ گو یوں نے قدیم رنگ چھوڑ کر اسی ڈھانچے کے مطابق مرثیے لکھنا شروع کر دیئے۔ ہمارے خیال سے اس غلط فہمی کا آغاز شکی کے موازنے سے ہوا اور بہت سی دوسری غلط فہمیوں کی طرح اردو مرثیے کے ان مسلمات میں شامل ہو گیا جن کی صحت جانچنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کرتا۔

مرثیہ کی اس ترکیب کا سہرا میر مختیر کے سر باندھنے کی اساس متذکرہ بالا مرثیہ کے آخری بند پر ہے جسے ہم یہاں نقل کرتے ہیں۔

جس سال لکھے دصف یہ ہم شکل نہی کے      سن بارہ سو اچاس تھے ہجری نبوی کے  
آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے      اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرز نبوی کے

دس میں کہوں سو میں کہوں یہ درد ہے میرا

اس طرز میں جو جو کہے شاکر ہے میرا

جیسا کہ میر تقی میر کے بیان میں واضح کیا جا چکا ہے اس بند کے پہلے مصرعے کو غور سے پڑھا جائے تو صاف پتہ چلتا ہے کہ حمیر جناب علی اکبر کے وصف لکھنے کا سال بیان کر کے وصف لکھنے کے اس نئے انداز پر فخر کرتے ہیں اور اسی کو اپنا طرز نوی کہتے ہیں۔ ان کا دھوی ہے کہ انھوں نے وصف ہم شکل نی یعنی سراپا کے بیان کا نیا طریقہ نکالا ہے اور اب جو بھی سراپا کے اس انداز کی تقلید کرے وہ ان کا شاگرد ہے۔

ہمارے اس خیال کی تائید اس مرثیہ کے جائزے سے بھی ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اس مرثیہ میں چہرہ ہے ہی نہیں۔ مرثیے کی ابتدا کے بعد ہی شاعر ہم شکل نی کے سراپا کی طرف مڑ جاتا ہے اور اسی کی تفصیل میں زور طبیعت صرف کرتا ہے۔ اس کی مزید تائید خود حمیر کے اشعار سے ہوتی ہے جو ان کی مثنوی مظہر الحجاب میں اپنی مرثیہ گوئی کے بارے میں ہیں۔ یہ مثنوی اس مرثیے سے پانچ سال پہلے 1244ھ میں مکمل ہو چکی تھی۔ اس کا ایک شعر ہے۔

طرز یہ مرثیہ کی ٹھہرائی

کہ سراپا ہو اور صف آرائی

اس سے ظاہر ہے کہ 1249ھ سے بہت پہلے حمیر نے اپنے مرثیوں میں سراپا اور جنگ کے مناظر پر خاص توجہ کر کے اس میں اپنی انفرادیت کا راستہ تلاش کر لیا تھا۔ وہ اپنے مرثیوں میں ان دو پہلوؤں پر زور دیتے تھے۔ 1249ھ میں انھوں نے سراپا کا وہ نیا انداز اختیار کیا جو اس مرثیہ میں موجود ہے اور جس کی وضاحت ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ جن مرثیوں میں سراپا کا انداز ان کے طرز نوی کا نہ ہو وہ 1249ھ سے پہلے کی تصنیف ہیں۔ اس طرح مرثیے کے یہ اجزا یعنی چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، جز، جنگ، شہادت، بین 1249ھ سے پہلے کے مرثیوں میں خود حمیر کے یہاں بھی موجود ہیں اور دوسروں کے یہاں بھی۔ مثلاً فصیح کا ایک مرثیہ ہے (مطلع) ”سو موقاطمہ کے لخت جگر تھے حسین“ جس میں چہرہ، رخصت، جنگ وغیرہ سب اجزا موجود ہیں صرف سراپا نہیں ہے۔ اس مرثیہ کے آخر میں شاعر نے غازی الدین حیدر کے لیے یہ دعا کی ہے کہ وہ شاہد وراں ہو جائیں، اس لیے یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ یہ مرثیہ غازی الدین حیدر کی وفات 1243ھ - 1837ء سے پہلے کہا گیا۔ اس طرح متعدد شعرا کے مرثیوں میں جن کے انداز کلام سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ تیرھویں صدی ہجری کے پہلے نصف میں لکھے گئے

ہیں لیکن فصیح کے مرثیہ کے علاوہ کسی اور مرثیہ کی قطعی تاریخ معین نہیں کی جاسکتی۔

اس دور کے مرثیوں کو غور سے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ کے مختلف اجزا کا تعین ایک دن میں نہیں ہوا اور نہ اسے کسی ایک فرد کا کارنامہ کہا جاسکتا ہے۔ اس کی تشکیل ارتقائی طور پر ہوئی ہے۔ 1249ء کے پہلے کے متعدد مرثیوں میں یہ اجزا ملتے ہیں۔ بہر حال اتنا ضرور ہے کہ اس دور میں شہدائے کربلا کے مرثیوں کے لیے یہ ڈھانچہ رواج پا گیا۔ لیکن مرثیوں میں ان اجزا اور ان کی ترتیب کی اس سختی سے پابندی کبھی نہیں کی گئی جیسی کہ بعض دوسرے اصناف مثلاً قصیدے میں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قصیدہ، غزل، مثنوی وغیرہ کے اصول و ضوابط فارسی سے آئے۔ اردو کے شعرا ان اصول کے ساتھ فارسی کے نمونے بھی سامنے رکھ کر ان پر طبع آزمائی کرتے رہے اس لیے کہ ان اصناف کا سرمایہ فارسی میں مہتمم بالشان تھا۔ لیکن مرثیہ کے اصول نہ تو فارسی میں علاحدہ سے بنے ہوئے تھے اور نہ اس میں مرثیوں کا سرمایہ ہی ایسا تھا کہ اردو کے شعرا اس کی تقلید کرتے۔ اردو میں مرثیہ سماجی تقاضوں کے تحت پروان چڑھا اور سامعین کی پسندیدگی اور ردِ عمل سے ترقی کی منزلوں پر پہنچا۔ اس طرح اس کا ارتقاء فارسی کے اثر سے بے نیاز ہے۔ اردو میں بھی اس کے اصول معین و مقرر نہیں تھے جن کی بنا پر کوئی کسی مرثیے پر اس لیے انگلی اٹھا تاکہ اس میں ”رخصت“ کیوں نہیں یا ”رجز“ شاعر نے کیوں نہیں لکھی یا ”سراپا“ ایک مرثیے میں رخصت کے پہلے اور دوسرے میں ”آمد“ کے بعد کیوں ہے۔

مرثیہ کی تنقید پرانیسویں صدی عیسوی میں جو کتابیں ملتی ہیں مثلاً انتخاب نقص، تطہیر الودساخ، سنان دل خراش، جلوہ نیرنگ وغیرہ ان سب میں الفاظ اور محاوروں کی صحت، قافیوں کی درستی، ترکیبوں کے جواز وغیرہ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کی ساخت اور مطالبات وغیرہ پر کوئی رائے ظاہر نہیں کی گئی۔ آزاد نے آب حیات اور حالی نے مقدمہ میں اس کے معنوی پہلو پر توجہ ضرور کی لیکن ساخت وغیرہ پر ان کی نظر بھی نہیں گئی۔ بیسویں صدی میں شبلی کے موازنہ میں غالباً پہلی بار مرثیے کے اجزا کا بیان اور اس کے ارتقا کا خاکہ پیش کیا گیا جو ہر ابتدائی کوشش کی طرح ناقص ہونے کے باوجود اہم ہے۔ شبلی کے پہلے مرثیہ کے یہ اجزا کسی کتاب میں لکھے ہوئے نہیں تھے اور ان کے پہلے کسی نے مرثیوں کا اس طرح تجزیہ بھی نہیں کیا تھا۔ شبلی نے ان اجزا کا ذکر لوگوں کی زبان سے سن کر اور کچھ مرثیوں کو پڑھ کر بطور خود نتیجہ نکالا تھا۔ مرثیہ کے مختلف

حتوں کے یہ نام ضرور رائج تھے لیکن ان کا ہر مرثیہ میں موجود ہونا بالکل ضروری نہیں تھا اور اس لیے انھیں اس کے لازمی عناصر نہیں سمجھنا چاہئے۔

مرثیہ کے اجزا اور ان کی ترتیب کے بارے میں یہ بھی قابل توجہ ہے کہ لکھنؤ میں ایسے مرثیوں کی بہت بڑی تعداد ہے جن میں مرثیہ کے متذکرہ بالا عناصر نہیں ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ مرثیہ کہلاتے ہیں۔ انیس اور دیر کے عہد میں بھی مرثیے کئی قسم کے لکھے جاتے رہے اس لیے مرثیہ کے اجزائے ترکیبی معین کرنے کے لیے اس کی مختلف نوعیتیں ذہن نشین کر لینا ضروری ہیں۔ اس عہد کے مرثیوں کو موضوع کے اعتبار سے حسب ذیل بڑی قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

1۔ مرثیے جو شہدائے کربلا کے حال میں ہیں۔

2۔ مرثیے جن میں جناب مسلم کی شہادت کا بیان ہے۔

3۔ مرثیے جن میں امام حسینؑ کی پیدائش، مدینہ سے سفر، بایری اہل حرم، دربار یزید، زندانِ شام، مدینہ کو واپسی وغیرہ کا بیان ہے۔

4۔ مرثیے جن میں قاصدِ صفر کا کربلا آنا، مسیب، زعفر جن اور دوسری روایتیں بیان کی گئی ہیں۔

5۔ مرثیے جو رسول خدا، حضرت علی، جناب فاطمہ زہرا، امام حسن، جناب سید، جناب زینب، پسرانِ مسلم وغیرہ کے حال میں ہیں۔

مرثیوں کا جو ڈھانچہ شاعری کے بعد سے عام طور پر بیان کیا جانے لگا ہے وہ صرف ان مرثیوں کے حلقہ درست ہو سکتا ہے جو نمبر کے ماتحت آتے ہیں۔ حالانکہ اس قسم کے بہت سے مشہور مرثیے اس ساخت کے تمام تر پابند نہیں۔ باقی 2 سے 8 تک کی نوعیت کے مرثیوں کی ساخت دوسری ہوتی ہے۔ یہاں ان کی الگ الگ صراحت کرنا مناسب نہ ہوگا:

جناب مسلم کے حال کے مرثیوں میں چہرہ اس کے بعد ماجرا یعنی کوفے میں ورود، عقیدت کیوں کا ہجوم، یمن کی زیادتیاں، ایک ایک کا ساتھ چھوڑنا، طوع کے گھر میں قیام وغیرہ ماجرا کے بعد جنگ، پھر شہادت اور یمن، جنگ میں نکو اور گھوڑے کی تعریف، جنگ کے پہلے کبھی کبھی سرپا۔

تیسری اور چوتھی قسم کے مرثیوں میں چہرے کا رواج بہت کم ہے۔ ماجرا سے ذکر شہادت اور یمن کو



ربادے دیتے ہیں۔

پانچویں قسم کے مرثیے چونکہ ایسے بزرگوں کے حال میں ہوتے ہیں جو کسی میدان جنگ میں شہید نہیں ہوئے اس لیے ان میں چہرے کے بعد ان کے کچھ حالات ہوتے ہیں جسے ماجرا کہا جاسکتا ہے۔ پھر وفات یا شہادت اور بین۔

اس طرح مجموعی حیثیت سے دور عروج کے مرثیوں کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے عناصر ترکیبی تین نظر آتے ہیں (1) ماجرا (2) شہادت یا وفات (3) بین۔ یہ عناصر تمام مرثیوں میں پائے جاتے ہیں۔ مرثیہ کا اصل موضوع چونکہ واقعات کر بلا ہیں اس لیے محرم کی دسویں تاریخ کے واقعات و مناسبات نے مرثیہ گوئیوں کو خاص طور سے متاثر کیا ہے۔ باقی واقعات اسی دن کے واقعات کا ضمیر ہیں۔ جذبے کی شدت اور اظہار کی رفعت کے محرک وہی واقعات ہیں۔ انھیں کو پیش نظر رکھ کر شعرا نے مرثیہ کی اس معنوی ساخت کی طرف توجہ کی جس کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ اس لیے پہلی قسم کے مرثیے فنی ترکیب و تشکیل کا اچھا نمونہ ہیں اور ان کے مختلف اجزا کا بیان بھی ضروری ہے کیونکہ انھیں مرثیوں کی بدولت اس صنف ادب کا دار ہے۔

1۔ چہرہ مرثیہ کا ابتدائی حصہ جس میں تمہید کے طور پر ایسے مضامین بیان کیے جائیں جن کا مرثیہ کے ہیرو سے براہ راست واسطہ نہ ہو۔ روح انیس میں چہرے کے موضوعات اس طرح بیان کیے گئے ہیں:

”صبح کا منظر، رات کا سماں، دنیا کی بے ثباتی، باپ بیٹے کے تعلقات، سفر کی دشواریاں، اپنی شاعری کی تعریف، حمد، نعت، منقبت، مناجات وغیرہ تمہید کے طور پر“<sup>1</sup>

2۔ ماجرا صبح کا سماں ہو یا باپ بیٹے کی محبت کا ذکر اس عام بیان کے بعد مرثیہ میں ہیرو کے بارے میں کچھ باتیں لکھی جاتی ہیں اور ایک عمومی موضوع سے پڑھنے یا سننے والے کو اس مرثیے کے مخصوص موضوع کی طرف لایا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر حضرت عباس یا جناب عون و محمد کے حال کا مرثیہ ہے تو عظم کی



ذمہ داری کا سونپا جانا، حضرت مہر کا مرثیہ ہے تو ان کا پچھتاوا اور عمر سعد سے گفتگو وغیرہ۔ چونکہ یہ عنصر سب قسموں کے مرثیوں میں موجود ہوتا ہے اس لیے اسی ضمن میں ان موضوعات کی طرف بھی اشارہ کیا جاتا ہے۔ یعنی جناب مسلم کا مرثیہ ہے تو ماجرا کے حصہ میں ان کا کوفے میں استقبال آپ کا ہائی کے یہاں قیام وغیرہ جناب سیکند کے مرثیے میں دربار یزدی قید خانے کے حالات، واپسی اہل حرم کے بیان میں جناب صفرا کی تیاریاں، غلط فہمی کے، تخت ساکنان، مدینہ کا شوق ملاقات وغیرہ بیان کیا جاتا ہے۔

یہ مضامین عموماً مرثیوں کا جز ہوتے ہیں اور چہرے کے بعد لکھے جاتے ہیں۔ پھر بھی اس حصے کا کوئی نام ہمیں کہیں نظر نہیں آیا۔ مجبوراً اسے لوگ چہرے کے ضمن میں شمار کر لیتے ہیں حالانکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ حصہ چہرے سے بالکل الگ ہوتا ہے۔ اس لیے اس حصے کو ماجرا کے نام سے یاد کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

3۔ رخصت ہیر و کامیدان میں جنگ کرنے کی اجازت لینا اور عزیزوں سے رخصت ہونا۔

4۔ آمد ہیر و کامیدان میں آنا۔

5۔ سراپا اس میں ہیر و کاناک نقشہ، قد و قامت، شجاعت و نیک خوئی کا بیان ہوتا ہے، یہ ضروری نہیں

کہ سراپا آمد کے بعد ہی ہو۔ کبھی روداد کے بعد، کبھی رخصت کے بعد، کبھی رجز کے بعد، بھی لکھا جاتا ہے۔

6۔ رجز عرب کے آداب جنگ کے مطابق ہیر و کامیدان فوج کو فخریہ انداز میں اپنے آباد اجداد کے

نام اور کارناموں سے واقف کرانا اور اپنی بہادری و برتری کا اظہار کرنا۔

7۔ جنگ کبھی کسی پہلوان سے سے دست بدست، کبھی فوج کے کسی دستہ سے ہیر و کامیدان کرنا، اسی

حصے میں مختلف ہتھیاروں کا استعمال، طرفین کے دار، گھوڑے اور سکوار کی تعریف، فوجوں کی ریل

پیل، دھوپ کی تیزی وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے۔

8۔ شہادت ہیر و کامیدان ہو کر شہید ہونا۔

9۔ بین ہیر و کامیدان کی موت پر اظہار رنج و ملال۔

اس کے بعد کبھی کبھی خاتمہ یا دعا بھی ایک دو بند میں لکھ دی جاتی ہے۔

## داخلی ساخت

اس خارجی ساخت کے علاوہ مرثیوں کی داخلی ساخت اور ان کے معنوی ارتقا کو بھی پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ دکنی اور دہلوی مرثیوں کے ابتدائی دور میں مرثیے مجرد جذبات و عقیدت کا مختصر اظہار ہیں۔ وہ کسی ذہنی تجربے کو پیش نہیں کرتے بلکہ کربلا کے واقعات کے سلسلے میں اپنے تاثرات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جب ان کی شکل غزل سے بڑھ کر مسطہ کی مختلف ہیئتوں میں ڈھلی تو تسلسل اور ربط کا مطالبہ تو پورا ہوا لیکن مرثیہ کو مستحکم کرتے ہوئے ان کی تاثراتی نوعیت میں نمایاں فرق نہیں ہوا۔ چونکہ سلسلہ سے کچھ بیانات ہوتے تھے اس لیے ان میں کردار نگاری کی جھلکیاں نظر آنے لگیں اور بعض اہم افراد مرثیہ جیسے امام حسین اور جناب زینب وغیرہ کی شخصیت کے بعض پہلو سامنے لائے گئے۔ سودا نے جب مرثیہ گوئی کو مشکل ترین فن قرار دے کر مرثیہ کی ادبی اہمیت کی طرف اشارہ کیا تو ان کا مطلب صرف عرَض و قواعد کی پابندی پر زور دینا نہیں تھا بلکہ وہ واقعات کی مناسب پیش کش اور نفسیاتی رز عمل کی طرف بھی شعرا کو متوجہ کرنا چاہتے تھے جیسے انھوں نے ”مرثیہ در نظر رکھ کر“ مرثیہ کہنے کے الفاظ سے ظاہر کیا اور ایک مرثیہ پر اعتراضات کر کے اس کا عملی نمونہ بھی سامنے رکھ دیا۔ حضرت عباس کے حال میں ایک مرثیہ لکھ کر بھی انھوں نے مرثیہ کے نئے امکانات کی طرف متوجہ کیا۔ ایک شہید کے حال میں ایک پورا مرثیہ لکھنے کے تصور نے مرثیے کی تکمیل و تعمیر میں سکھاری زمین پر جج بکھیرنے کا کام کیا اور اس نئے افق نے مرثیہ کو ترقی کی بہت سی راہیں دکھائیں۔

واقعات کربلا کا اصلی ہنگامہ اگرچہ 10 محرم 61ھ کو پیش آیا لیکن یہ گہرا وادار اتفاقی یا مجرد واقعہ کی نوعیت نہیں رکھتی۔ اس کے پس پشت سہا سہا سال کی نظریاتی کشمکش اور اصولی اختلافات تھے۔ خاندانی گروہ بندی، استحصال، آمریت و طو کیت نے مساوات، انسانیت اور حق پرستی کی اُس قوت کو ختم کر دینا چاہا تھا جسے رسول اکرم نے اپنا گوشت پوست، اپنا دامن و وجدان اپنا عمل، یقین دے کر توانائی پہنچائی تھی۔ اقبال نے تو اس کی ابتدا ایک دوسرے زاویے سے حضرت اسماعیل تک پہنچادی ہے

غریب و سادہ رنگیں ہے داستانِ حرم  
نہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسماعیل

ہر صورت اس محرکہ کا مرکزی کردار امام حسین ہیں۔ ان کی قربانی، ماحول کی حفاظت اور زندگی کے تقاضوں کی تکمیل اتنا وسیع موضوع ہے۔ اس کے اتنے پہلو اور رخ ہیں کہ ان کا احاطہ ایک مرثیہ میں نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اس لیے کہ لحن سے یا ایک آدمی کی زبان سے مسلسل ادا ہونے والا مرثیہ لمبا نہیں ہو سکتا تھا۔ مجبوراً مرثیہ گو دور آغاز تک سرسری طور پر کچھ بیانات پر اکتفا کرتے تھے جن میں وہ مرثیہ کی غایت یعنی دردِ عالم کے بیان کو مد نظر رکھتے تھے۔ فن کے تقاضے سے اسی اختصار میں جب انھیں وسعت کی تلاش ہوئی تو سامعین کے وقت اور اپنی طاقت کی پابندیوں کے اندر انھوں نے مرثیہ کو اندرونی طور پر ساخت کے اعتبار سے مکمل بنانے کے لیے ایک شہید کے حال میں ایک پورا مرثیہ لکھنے کا طریقہ نکالا۔ یہ بات مظفر حسین نے بڑی اچھی طرح کہی ہے:

”اس کے علاوہ اور چند وجوہوں سے بھی ان مرثیوں کو چھوٹا اور جزوی ہونا ہی تھا کچھ تو اس وجہ سے کہ مجلسوں میں تمام و کمال پڑھے جاسکیں۔ کچھ اس وجہ سے کہ باوجود جزوی اور ناقص ہونے کے مرثیے اس معنی میں ناقص نہ رہ جاتے تھے کہ مذکورہ حالات ساری محفل کو معلوم ہی ہوتے تھے اور مرثیہ اس طرح بے ربط اور معلق نہ رہ جاتا تھا جس طرح کوئی اور داستان صرف ایک جزو بننے کے بعد رہ جاتی اور تیسرے یہ کہ ہر مجلس یعنی ہر مرثیے میں فضائل و مصائب کا بیان ضروری تھا۔ کیونکہ وہی تو مجلسوں کی جان ہوتا تھا۔ ان کے بار بار دہرانے سے پرہیز ممکن ہی نہ تھا۔ غرض مشغولی، شان اور ضرورت تصنیف اور پڑھنے کا محل جزو نویسی ہی کے تقاضی تھے اور اس سے مفر نہ تھی۔“

ان وجوہ کی بنا پر ایک مرثیہ کو کسی ایک شہید کے جہاد پر مبنی کر کے ساخت کے اعتبار سے اسے بجائے

خود ایک مکمل واقعہ قرار دیا گیا جس میں ابتداء، عروج اور خاتمہ موجود ہو اور وہ ایک فنی اکائی قرار پاسکے۔

جہاں تک ہماری معلومات کا تعلق ہے۔ لکھنؤ میں ایک شہید کے حال میں پورا مرثیہ لکھنے کا باقاعدہ رواج ہوا اور غالباً اس کا رواج تحت اللفظ خوانی کے ساتھ ساتھ ہوا، منبر پر بیٹھ کر مرثیہ پڑھنے والا صرف یہی نہ نظم دہرانا کافی نہیں سمجھتا تھا بلکہ چشم و ابرو کے اشارے، آواز کے اتار چڑھاؤ، تورا اور لہجے کی تبدیلیوں کے ساتھ دست و پا کی حرکت کو بھی اظہار کا جز بنانا چاہتا تھا۔ یہ وہ منز ہے جس کی حدیں قدیم سنسکرت ناقدوں کے اعتبار سے ڈرائی اداکاری سے جاتی ہیں۔ مرثیہ خواں کو بھی ناظرین کے ایک اجتماع کا سامنا کرنا ہوتا تھا۔ ان کے رد عمل سے وہ اپنے ذرائع اظہار کی اثر آفرینی کا اندازہ کرتا تھا اور انھیں کی روشنی میں آئندہ اپنے فن کے لیے راستے تلاش کرتا تھا۔ اس لیے غیر محسوس طور پر اس میں ایسے کی کچھ خصوصیات پیدا ہو گئیں۔ تشویش، عمل اور تصادم جو ایسے کے عناصر ترکیبی ہیں مرثیہ میں بھی آئے۔ جب مرثیہ کے موضوع کو امام حسین کے کل کارنامے کے بجائے ایک ایک شہید پر محدود کر دیا گیا تو موضوع سمٹ کر قابو میں آ گیا اور شاعروں نے اس میں تکنیک اور مشاہدے کی جولانی دکھانا شروع کی۔ ایک شہید کی شہادت جو اصل موضوع تھی 'انجام' قرار پائی۔ اس کے پہلے جنگ، جنگ سے پہلے رخصت، رخصت سے پہلے تمہید جس میں اس شہید کا ناظرین سے تعارف کر لیا جاتا تھا۔ اس طرح ابتداء، عروج اور خاتمہ جو ایک قصہ کی بنیادی ساخت ہے مرثیہ میں آگئی۔ اب ایک مرثیہ ایک کردار کی جنگ اور شہادت پر ختم ہونے لگا۔ یہ مطالبہ کرنا درست نہیں کہ ان مرثیوں سے یہ بھی معلوم ہونا چاہئے کہ اس شہید کے بعد دوسرے کرداروں پر کیا گزری۔ کیونکہ وہی شہید اس مرثیہ کا ہیرو ہے اور ہیرو کی شہادت مرثیہ کا مناسب انجام ہے۔ ساخت کے اعتبار سے ان مرثیوں کو ایک اکائی سمجھنا چاہئے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان میں دوسرے کرداروں کے حوالے ملتے ہیں لیکن مرکزی کردار کی شہادت پر قصہ کا خاتمہ اسے اپنی جگہ مکمل کر دیتا ہے۔ دور تعمیر کے مرثیہ گو نے پورے واقعہ کو ایک واقعہ نہیں سمجھا بلکہ مرثیہ کی ساخت کے لیے ہر شہید بھائے خود ایک مرکزی کردار ہے اور اس کا جہاد اپنی جگہ ایک مکمل قصہ ہے۔

اس قصہ کو مضبوط کرنے کے لیے اس نے تصادم اور تشویش کے عناصر پیدا کیے ایک تو واقعہ کر بلا میں اصولوں اور نظریوں کی فکر موجود ہی ہے جو اس واقعہ کا باعث ہوئی۔ مقصد کے لیے جاں کی قربانی، اصول کی



خاطر تکلیفوں اور مصیبتوں کا سامنا کرنا، خیر و شر کی قوتوں کا مقابلہ ظاہری تصادم کا نمونہ بھی پیش کرتا ہے اور اندرونی تصادم کا بھی۔ مرثیہ کا ہر کردار یہ جانتا ہے کہ جتنی سختیاں ان سب کو جھیلنا پڑ رہی ہیں ان کی بنا صرف یہ ہے کہ وہ اسلام کی صحیح تعلیمات سے ہٹنا نہیں چاہتے۔ وہ اپنے اصولوں کے تحفظ کی خاطر ان مصائب سے گزر رہے ہیں۔ زبان سے صرف ایک لفظ نکالنے کی دیر ہے آرام و آسائش، دولت و ثروت سب کچھ انھیں مل سکتی ہے۔ لیکن وہ اپنے ارادوں میں اٹل ہیں۔ عزیزوں سے جدائی، ساتھیوں کا نگاہوں کے سامنے شہید ہونا، اپنی تکمیل کی مثالیں پیش کرتا ہے اور انھیں کی مدد سے قصہ کی تعمیر ہوتی ہے۔

مرثیہ گویوں کے سامعین کو بلا کے واقعات سے واقف ہوتے تھے۔ اس لیے تشویش کا عنصر زیادہ مضبوطی سے پیش کرنا ممکن نہیں تھا۔ پھر بھی اسی محدود چوکھٹے میں جنگ کی مختلف منزلیں دکھا کر فتح و ظفر کی جھلکیاں پیش کر کے وہ تشویش کا عنصر پیدا کرتے تھے۔ یہاں مثالیں دینے کا سوتھ نہیں لیکن ہر اچھے مرثیہ میں اس کی مثال دیکھی جاسکتی ہے۔

مرثیہ گو جذبہ کی شدت، الفاظ کے جادو اور کرداروں کی مدد سے عمل اور حرکت پیدا کرتا ہے۔ اس کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ ”خوں پر ستا نظر آئے جو دکھاؤں صغِ جنگ“۔ اس کے لیے اس نے جو موضوع منتخب کیا ہے جیسے کسی ایک مجاہد کا رخصت لے کر میدان میں جانا اور جنگ کر کے شہید ہونا، یہ خود ہی عمل ہے اور اس کی کامیاب تصویر کشی سننے والوں کے تخیل کو حرکت میں لا کر ان کرداروں اور واقعات کو نگاہوں کے سامنے لا کھڑا کرتی ہے۔ مرثیہ خواں کی آواز اور اشارے اس تصور آفرینی میں لوگوں کی مدد کرتے ہیں۔

اوسط کے نزدیک ”ٹریجڈی نقل ہے ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو۔ جس سے حظ حاصل ہوتا ہو، لیکن جو مختلف ذریعوں سے درد مندی اور دہشت کے ذریعہ اثر کر کے ایسے بیانات کی صحت اور اصلاح کرے“<sup>۱</sup>۔ عزیز احمد نے اس تعریف میں کتنا سس کا ترجمہ بیانات کی صحت اور اصلاح کیا ہے۔ پروفیسر نجر نے اپنے انگریزی ترجمے میں اسے لفظ Purgation سے ظاہر کیا ہے اسی لیے بعض لوگ اردو میں اسے تطہیر یا تزکیہ نفس لکھتے ہیں۔ یونانی الیہ کا



ایک بڑا مقصد یہ تھا کہ ناظرین میں درد و الم، خوف و ہشت کے جذبات ابھار کر ان کا جذباتی تنگدور کر دیا جائے ناظرین ہیر و کے غم ناک انجام سے ہم آہنگ ہو کر رنجیدہ ہوتے ہیں۔ دکھ سے متاثر ہو کر بعض کی آنکھیں اشک افشاں ہو جاتی ہیں اور اس طرح روزمرہ زندگی کی جدوجہد میں ان کے حواس اور شعور پر اپنی ناکامیوں اور مایوسیوں سے جو بلال سے چھا جاتے ہیں وہ ایسے کے ہیر و کے غم میں شریک ہو کر تھٹ جاتے ہیں۔ اس طرح ان کی تطہیر یا حقہ جذبات یا ہیجانات کی صحت اور اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ ایسے دیکھنے کے بعد جذباتی طور پر ایک طرح سے تازہ دم ہو کر نکلتے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے مرثیہ کو دیکھا جائے تو اس کی غایت بھی یہی معلوم ہوتی ہے۔ کربلا کے عظیم واقعے کے درد ناک پہلوؤں کو نمایاں کرنا مہم اور ان کے رنقا کی سہمت رویہ حق پرستی، انسان دوستی اور ان کے مقابل کردہ کی گری، قلم اور بربریت کو سامنے لانا انسانی قدروں کی حمایت و حفاظت کے لیے اپنی جانیں نثار کر دینے اور دنیا کے بہبود کے لیے ہر ممکن قربانی پیش کرنے کے اس تاریخی واقعے کے کچھ پہلوؤں کا بیان ہر مرثیہ کا بنیادی خیال ہے اس کی تفصیلات ایسے دردا نگیز ہیں کہ جس پہلو کا بھی بیان کیا جاتا ہے اسے سن کر دل بھر آتے ہیں جس سے ان کے ہیجانات کی صحت و اصلاح ہو جاتی ہے۔

حقہ نفس کا ایک پہلو ایسے میں اور بھی ہے جو اب کے دوسرے اصناف سے مشترک ہے۔ درد انگیز قصہ کے بیان میں خوف اور رحم کے جذبات متعدد موقعوں پر ابھر کر بہتر اخلاقی قدروں کی طرف راغب کرتے ہیں اور دل میں کردار کی عظمت، حق کی حمایت میں سرفروشی یا ہمدرد قربانی کی قدروں کی منزلت پیدا کرتے ہیں۔ اسی خیال کے پیش نظر حالی نے لکھا تھا۔

”مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے بلکہ جس اعلیٰ درجہ کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیہ میں بیان کیے ہیں ان کی نظیر قاری بلکہ عربی شاعری میں بھی ذرا مشکل سے ملے گی۔“

ڈاکٹر سید اعجاز حسین نے اسے ”مذہب اور شاعری“ میں یوں نمایاں کیا ہے:

”اردو کے مرثیہ میں مذہب نے اخلاقیات کا ذخیرہ اتنا زیادہ جمع کر دیا کہ ہماری اخلاقی شاعری کی سطح ہمیشہ سے زیادہ بلند نظر آنے لگی۔ قدم قدم پر راست بازی، خوف خدا، عبادت گزاری، مردانگی، انسانی ہمدردی، بہادری، قول و فعل سے برابر سامنے آتی رہتی ہیں۔“

اس طرح مرثیہ میں المیہ (ٹریجڈی) کے بہت سے خصوصیات مل جاتے ہیں۔ اس کی اندرونی ترکیب، مناظر اور واقعات میں تصادم، تشویش اور ڈرامائی عمل کی مثالیں نظر آتی ہیں۔ اس کے مختلف حصوں میں مختلف تیور اور انداز کی زبان استعمال کی جاتی ہے اور خوف و درد مندی کے جذباتِ تطہیر یا حقیقہ نفس کا ذریعہ بھی بنتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود مرثیہ کو ایسے (ڈراما) نہیں کہا جاسکتا۔ مناظر کی ترتیب، مکالمے کے انداز اور طریق پیش کش میں یہ ڈرامے سے بالکل الگ ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے مرثیہ کی معنوی ساخت میں سامعین کے مطالبات اور مجلسوں کے رواج کا دخل ہے۔ ایک گھنٹہ کی مجلس کا جو معمول انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی میں تھا، اسے مرثیہ گوئیوں نے ڈھائی تین گھنٹوں تک پہنچا دیا، لیکن اس سے زیادہ ان کے حدود میں اضافہ ممکن نہیں تھا۔ اتنی دیر تک ایک ایسے مجمعے کو متوجہ رکھنے کے لیے جس کے بہت سے افراد مجلس کے آغاز سے دو تین گھنٹہ پہلے سے مناسب جگہ لینے کے لیے آکر بیٹھ گئے ہوں مرثیہ کے اجزائے ترکیبی کی ترتیب میں خاص ہوشیاری اور توجہ کی ضرورت تھی۔ اگر المناک مناظر ہی برابر بیان ہوتے رہیں تو سننے والے مضمون کی یکسانی اور جذبات کی غم انگیزی سے گھبرا جائیں گے۔ یہی بات ہر نوعیت کے مضامین کے لیے صادق آتی ہے۔ اس لیے مرثیہ کو وسعت دینے، اس کے مضامین اور مندرجات میں تنوع پیدا کرنے میں منبر کے آگے بیٹھے ہوئے اس مجمع کا لحاظ رکھنا ضروری تھا۔ اس بنا پر وسعت کی پہلی منزل میں مرثیہ کے دو غم انگیز مقامات، رخصت اور شہادت کے پہلے بالترتیب چہرہ اور جنگ کا اضافہ کیا گیا۔ پھر ”چہرے“ کے بعد ”ماجرہ اور جنگ“ کے پہلے آمد و سر ہاپ کا اضافہ کیا گیا۔ جس میں انیس کے بعد جنگ کے اندر ہی ’ساقی نامہ‘ بھی لکھا جانے لگا۔ اس طرح

مرثیہ میں رزم و بزم کے عناصر آگئے۔ سننے والے: رے کے پر لطف اور فکر انگیز مناظر کے بعد ماجرا کے ہٹنے میں خیام المل بیت کی طرف گریز کا لطف اٹھاتے تھے اور وہاں کی سماجی زندگی میں ادب و تہذیب، شرافت و محبت، عالی حوصلگی اور بردباری کے نمونے دیکھتے اور ایک طرح کی جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کے بعد رخصت کے درد انگیز منظر سے دوچار ہوتے تھے۔

ہیر و کی میدان میں آمد، اس کی شان و شوکت، اس کا سراپا غم کی بدلیوں کو دور کر کے دل میں جوش اور دلولہ پیدا کرتا تھا اس کے بعد جنگ کا بیان، فنون حرب کا ذکر، گھوڑے اور سکوار کی تعریف میں شاعرانہ موٹکافیاں انھیں ایک دوسری دنیا میں پہنچا دیتی تھیں۔ یہیں کبھی تشویش و تصادم ان کی توجہ واقعات پر مرکوز کر دیتے تھے، کبھی حسن بیان ان کے جمالیاتی احساس کو ہلکورے دینے لگتا۔ اور جب سامعین ذہنی اور ادبی کیف سے بالیدہ ہو کر مرثیہ کی رفتار سے ہم آہنگ ہوتے تو مرثیہ گو اپنا رخ شہادت کی طرف موڑ کر اس المیہ کو کامیاب اور موثر بناتا اور در دوالم کا آخری حصہ چابک دستی اور مہارت سے پیش کر کے دلوں کو چھلنی کر دیتا۔

مرثیہ کی معنوی ترکیب کی کامیابی اسی میں ہے کہ ایسے مناظر ایک ساتھ نہ پیش کیے جائیں جن کا جذباتی رد عمل یکساں یا ملتا جلتا ہو، اس لیے رخصت اور شہادت میں فاصلہ دینے کا رواج دور تعمیر کی خصوصیت ہے۔ اس فاصلہ کے لیے چونکہ مقررہ اصول نہیں تھے اس لیے کسی نے سراپا آمد سے پہلے لکھ دیا، کسی نے جنگ کے ساتھ ملا دیا، کسی مرثیہ میں اسے بالکل ہی ختم کر دیا غرض یہ تبدیلیاں ایک طرح سے فردعی حیثیت رکھتی ہیں اور اس کی اصل ساخت میں بھرتی (Filiel) کی طرح سے ہیں۔

## مرثیہ اور ایپک

انگریزی ادب کے مطالعے سے اردو تنقید نے ترقی کے جو مدارج طے کیے ہیں ان کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اردو کے اصنافِ سخن کو مغربی سانچوں میں تاپ کر دیکھا جائے کہ وہ ان پر کس حد تک پورے اترتے ہیں۔ مرثیہ کے سلسلے میں یہ سوال متعدد لوگوں نے اٹھایا ہے کہ مغربی ادب میں ایپک (Epic) (رزمیہ) کا جو معیار ہے اس پر مرثیہ کس حد تک پورا اترتا ہے۔ اور اسے اسلوب و مواد کے اعتبار سے اعلیٰ درجہ کا ایپک

قرار دیا جاسکتا ہے یا نہیں۔

اگرچہ بالکل ضروری نہیں کہ ایک ملک و ماحول کی منف دوسرے ملک کے مطابق ضرور ہو یا یہ کہ مرثیہ اگر ایچ کی مغربی تعریف پر پورا نہ اترے تو یہ اس کا کوئی عیب ہے پھر بھی چونکہ فن کاروں کے بنیادی شعور کی وجہ سے ہر ادب کے اعلیٰ فن پاروں میں یکسانی ملتی ہے اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مغرب کی ایچ (رزمیہ) کی تنقید کا سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

ایچ کی تنقید کو تصورات کی تبدیلی اور ارتقائی وسعت کے اعتبار سے چار واضح حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیکی تصور، نشاۃ الثانیہ اور نوکلاسیکی رسم پرستی، اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید اور جدید تاریخی تنقید۔ بہت اختصار سے یہاں ان چاروں ادوار کے تصورات کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

## کلاسیکی تصور

اسطونے اپنی مشہور کتاب بوطیقا کے تیسرے حصے میں رزمیہ شاعری کا بیاں اس طرح کیا ہے:

”رزمیہ شاعری میں روداد کی وہی ڈرامائی ترتیب ہونی چاہئے جو ٹریجڈی میں ہوتی ہے۔ اس کا موضوع بھی ایسا ہی عمل ہونا چاہیے جو پورا اور مکمل ہو اور جس میں آغاز، دور میان، اور انجام موجود ہوں۔ اس سے حظ حاصل ہوتا ہو اور ترتیب میں وہ تاریخ سے مختلف ہو.... شاعر کو چاہئے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے.... نظم کے ان حصوں پر جہاں عمل کی رفتار سست ہے۔ زبان کو بہت آراستگی کے ساتھ استعمال کرنا چاہئے کیونکہ ان حصوں میں تاثرات یا اطوار سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ برخلاف اس کے جہاں تاثرات اور اظہار کا موقع ہے وہاں بہت آراستہ زبان استعمال نہ کی جائے ورنہ دوسری خوبیاں واضح نہ ہو سکیں گی۔“



دور قدیم میں ارسطو نے رزمیہ کوالیہ (ٹریجڈی) سے ممتاز کرنے کے لیے اس کے بیانیہ انداز، اس کی رزمیہ بحر، موضوع کی وسعت اور متحیر و مکتوظ کرنے کے عناصر کے ساتھ شاعر کو عموماً خود نہ بولنے بلکہ کرداروں سے بات کہوانے پر زور دیا ہے۔ ہورس (Horace) اسے ایک ایسی بیانیہ نظم قرار دیتا ہے جس کے ہر مصرع میں چھ عروضی ٹکڑے ہوں (Hexameter) اور جو الم تاک لڑائیوں اور بادشاہوں اور سرداروں (کپتانوں) کے بڑے کارناموں کا ذکر کرے۔

## نشۃ الثانیہ کی رسم پرستی

نشۃ الثانیہ اور نوکلاسیکی تنقید نے نظریاتی اعتبار سے ان شرائط میں کوئی اضافہ نہیں کیا۔ اس عہد کی ایک تنقید ہو تر اور راجل کے کارناموں کی ایسی پرستش پر مبنی ہے جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک وہی نظم ہو سکتی ہے جو ان دونوں شعرا کی تقلید میں لکھی گئی ہو۔ حالانکہ خود ان دونوں کی رزمیہ نظمیں ایلینڈ اور ایفینڈ پس میں اس طرح مختلف ہیں کہ اڈل الذ کرپلاٹ کی مضبوطی اور مافوق الفطرت عناصر کے استعمال میں احتیاط کی وجہ سے نمایاں ہے تو آخر الذکر کا پلاٹ ڈھیلا اور درمیان بے انتہا مبالغے پر مبنی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہومری کی دو مشہور رزمیہ نظمیں ایلینڈ اور اوڈیسی ایک دوسرے سے مختلف خصوصیات رکھتی ہیں۔

## اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید

اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید ہیکل، شوپن ہار، شٹلک، گوٹے، شلر وغیرہ سے متاثر ہو کر ایک کو قومی جذبے کا اظہار قرار دیتی ہے اور فلسفیانہ نقطہ نظر سے اس کی معروضیت (Objectivism) کی دو اہمیت واضح کرتی ہے جس کی بنا پر انظروہی عمل آفاقی ضرورتوں کے پیش نظر اپنے اختیارات سلب کر کے اپنے کو نظام کائنات کے جبر کے حوالے کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ہیکل کے نزدیک لپک کا مناسب موضوع

ماضی کا کوئی ایسا واقعہ ہے جس کے نتائج دور رس ہوں اور جس کے اثرات و متعلقات پوری دنیا یا پوری ایک قوم کی زندگی یا کسی ایک قرن کی تاریخ پر حاوی ہوں۔ .... لپک ڈرامے سے مختلف ہے۔ آخر الذکر میں کردار اپنی قسمت یا اپنا



انجام خود بنانا ہے۔ اول الذکر میں انجام یا قسمت خارجی قوتوں پر منحصر ہے۔ انسان مشیت کے اس مہلک اور لازمی نظام کے آگے سر جھکا دیتا ہے جو اس کے موافق بھی ہو سکتا ہے اور مخالف بھی <sup>1</sup>۔

### حدید تاریخی تنقید

ایپک کے قومی زندگی کے ترجمان ہونے کے تصور نے اس کی تعریف و ارتقا کے متعلق نئے خیالات کا راستہ دکھایا۔ قدیم ایپک نظمیں عوامی نظمیں تھیں جنہیں ماہر شاعروں نے اس طرح پیش کیا کہ وہ قومی ایپک قرار پائیں لیکن جب تہذیب نے ترقی کی منزلیں طے کیں اور معاشرت میں فرد کی اہمیت زیادہ ہونے لگی تو فن کار قومی اور عوامی ایپک کی شان و شوکت اور انداز بیان کی نقل کرنے کی کوشش کرنے لگے اس لیے کہ بعد کے فنکار اس زندگی سے بڑی حد تک دور تھے جس کی وہ ترجمانی کرنا چاہتے تھے۔ ان کا مذاق عوامی سے زیادہ ادبی تھا اور ان کی مخاطب عوام سے زیادہ شائستہ ذوق کی اقلیت تھی۔ یہی عوامی اور انفرادی یا قومی ایپک کا فرق ہے جس کے متعلق ”جے لی“ نے لکھا ہے:

”انفرادی ایپک کا موضوع یقیناً اہم ہوتا ہے لیکن دل کو گمانے والا یا عوامی زندگی سے نکلنے والا نہیں ہوتا۔ قارئین کو ایک بہتر اور ارجح تصور حیات کی طرف مائل کرنے کے لیے شاعر اسے سوچ کر پیدا کرتا ہے جیسا کہ ایفیز، طربیہ، خداوندی یا گمشدہ جنت میں ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ عوامی ایپک کا موضوع وہ روایتیں ہیں جن پر ان لوگوں کا یقین ہے جن کے لیے وہ لکھی جاتی ہیں۔ برخلاف اس کے انفرادی ایپک میں موضوع کا انتخاب اس نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے کہ وہ پڑھنے والوں کو روحانی یا تاریخی معیار (Ideal) دے سکیں“ <sup>2</sup>۔

قدیم کلاسیکی تنقید سے جدید تنقید تک ایپک کی تعریفوں نے مختلف صورتیں اختیار کی ہیں۔ ابتدا کی

<sup>1</sup> Hegel's Aesthetics, A critical exposition p. 278-80

<sup>2</sup> Methods & Materials of Literary criticism p. 675

سرری اور عوامی تعریف بعد کے لوگوں کے تجربے اور چھان بین سے بدلی ہے۔ جدید تاریخی ناقدین کی کوششیں زیادہ تر اس پر مرکوز ہیں کہ مشہور ایک نظمیں کو سامنے رکھ کر انھیں سے اس کے اصول استنباط کیے جائیں۔ اصولی حیثیت سے یہ طریقہ مناسب و درست ہے اور بظاہر زیادہ و شوار بھی نہیں معلوم ہوتا لیکن جب اس پر عمل پیرا ہونے کے لیے مشہور ایک نظمیں کا تجربہ کیجئے تو مشہور اور مستند ایک نظمیں مواد اور ترتیب کے لحاظ سے ایک دوسرے سے بہت دور نظر آتی ہیں۔ ہومر کی اوڈی سی، ملٹن کی گمشدہ جنت سے بالکل مختلف ہے اور دانٹے کا طریبہ خداوندی جسے سب ایک نظم تسلیم کرتے ہیں اس وقت تک کے ایک شرائط سے بالکل الگ ہے۔ نہ یہ ماضی کی داستان ہے نہ اس کا ہیرو کوئی جلیل القدر شخصیت، جن کرداروں سے شاعر ہمیں روشناس کراتا ہے وہ کسی مسلسل تاریخی یا نیم تاریخی داستان کے کردار نہیں بلکہ ایسے لوگ ہیں جن سے شاعر ذاتی یا سمعی طور پر متعارف ہے۔ اس کا مقصد بھی محظوظ کرنے کے بجائے انسانی اعمال کی اصلاح و سرزنش ہے۔ اس لیے موضوع میں اخلاقی تعلیم کے بلند مقصد کے علاوہ اور کوئی شرط اس سے پوری نہیں ہوتی۔

یہاں دلتیر کی بات یاد آتی ہے جس نے فرانسیسی نصاب لٹریچر تنقید کے اس پہلو پر سخت اعتراض کیا ہے کہ ایک کو قدما کے جامد اور مقررہ اصولوں پر جانپ پرکھ جائے۔ اس کا دعویٰ ہے کہ ہومر، اور جل اور ملٹن ایک لکھنے میں صرف اپنے فنی شعور کے مطیع تھے اس لیے عظیم شاعروں پر دوسروں سے اخذ کیے ہوئے اصول سختی سے عاید کرنا شعری نزاکتوں سے ناواقفیت کا ثبوت ہے۔

ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایک کے بڑے شاعروں نے اپنی قوی ضرورتوں کے پیش نظر زندگی کو رفعت اور بلندی کے تصورات سے آشنا کرنے کے لیے اپنے شعور اور وجدان کے سہارے اپنی نظم کی ہیئت اور نوعیت مقرر کی ہے جنہیں بعد کو ان کے دائرہ اثر، زندگی پر ان کی گرفت اور فن پر قابو کی بنیاد پر ایک قرار دیا گیا ہے۔ انہیں پہلوؤں کو مد نظر رکھ کر پروفیسر ڈکسن نے ایک کی تعریف کی ہے جسے بڑی حد تک جامع کہا جاسکتا ہے<sup>1</sup> :

1۔ ڈکسن: انگلش ایک ایجنڈا، پرنٹری مس 24

”مجموعی طور پر ایک مضبوط ساخت کی ایسی بیانیہ نظم ہے جس میں واقعات اور

عظیم کرداروں کا بیان ہو، جس کا اسلوب بیان موضوع کی عظمت کے مناسب ہو

اور جس میں مقصد کی بلندی، عمل، کردار اور واقعات کے ذریعہ لائی جائے۔“

اس عمومی ڈھانچے سے زیادہ ایک کو مقید نہیں کیا جاسکتا اور نہ مشرق و مغرب کی مسلمہ ایک نظمیں اس کے دائرے سے خارج ہو جائیں گی۔

یہ بات سب جانتے ہیں کہ چاہے وہ ہر ہر فرد سی، والٹیک ہو یا کالیداس ان میں سے کوئی بھی ایک کے شرائط سے واقف نہیں تھا۔ غالباً انہوں نے کوئی ایک پڑھی بھی نہیں تھی، شائد نامہ سے کمار سمبھو بالکل مختلف ہے لیکن پھر بھی ان دونوں کو ایک قرار دیا جاتا ہے اس لیے کہ ان میں ایک کی وہ بنیادی خصوصیتیں ملتی ہیں جن کا پروفیسر ڈکس نے بیان کیا ہے۔ یہی بات دور عروج کے مرثیوں پر بھی صادق آتی ہے۔ ان میں روداد کی ترتیب، انداز بیان کے پر شوکت آہنگ، واقعات کے دور رس نتائج، امام حسین کا اختیار ہونے کے باوجود عمدہ غلطی اور مشیت کے آگے سر جھکا دینا، اور سب سے بڑھ کر وہ ہمت و دلولہ، وہ جوش ایمانی و سر فروشی جو حق کو ثابت کرنے، دنیا کو گمراہی سے بچانے کے لیے بچے سے بوڑھے تک فوج حسینی کے ہر مجاہد اور گھرانے کے ہر فرد میں نظر آتا ہے اور بلند ترین انسانی قدروں کا ترجمان ہے مرثیہ کو ایک عظیم الشان رزمیہ نظم کے قریب کر دیتا ہے۔ پروفیسر اقصام حسین کا خیال بھی اسی سے ملتا جلتا ہے۔

”جن لوگوں نے مرثیوں میں ایک کی خوبیات تلاش کیں انہوں نے کوئی بڑی

غلطی نہیں کی کیونکہ چھوٹے چھوٹے اختلافات کے باوجود ایک میں معنوی

حیثیت سے اعلیٰ مقصد، بلند اخلاقی، خیر و شر کی کشمکش، ایک بڑے پیمانے پر بڑی

حقوق کے تصادم، اخلاق کے اچھے اور برے نمونوں کی نمائش کا پایا جانا ضروری

قرار دیا گیا ہے اور یہ ساری باتیں کسی نہ کسی حیثیت سے مرثیے میں پائی جاتی

ہیں۔ بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ امام حسین کی شخصیت کی عظمت اور واقعہ کربلا کی غیر

معمولی نوعیت نے شاعر کی صلاحیتوں کو بروئے کار آنے میں مدد دی۔ یہاں بھی

بہت بڑے پیمانے پر خیر و شر کا تصادم ہے۔ انسانیت اور بھیمت کا مقابلہ

ہے۔ صبر و استقلال کے مقابلے میں بہیمانہ قوتوں کی صف آرائی اور ناقابل بیان مصائب کے ہجوم میں امام حسین اور ان کے رفقاء کی بلندی کردار کے نمونے ہیں۔ اس لیے مرثیے کو کچھ باتوں میں ایک کاما مثل قرار دینا کوئی ایسا گناہ نہیں ہے جس پر جینیں شکن آلود ہو جائیں<sup>۱</sup>۔

### حقیقت نگاری

ارسطو نے آرٹ کو عمل کی نقل قرار دیا ہے۔ یعنی وہ زندگی کا ایسا مرقع ہے جسے شاعر نے اپنے تجلیں اور مشاہدے سے اس طرح تیار کیا ہے کہ لوگوں کو حقیقت کا دھوکا ہو۔ وہ حقیقت کو موڑ کر یا ساکنہ اس کی طرح بیان نہیں کرتا، پیش آئے ہوئے واقعات کو بالکل اسی طرح دہرا دیتا اس کے دائرہ اثر میں نہیں ہے بلکہ وہ ایسے واقعات کا ذکر کرتا ہے جو پیش آسکتے ہیں۔ مردوں اور عورتوں کو حوادث کی موجوں میں گرفتار دکھانے ہی میں اس کا کمال نہیں بلکہ گفتگو اور عمل میں انسانی فطرت سے ان کی مطابقت بھی دکھانا چاہئے۔ دوسرے الفاظ میں ان افراد کا رد عمل مخصوص حالات میں ویسا ہی ہونا چاہئے جیسا زندگی میں عموماً ہوتا ہے جو عام مشاہدے اور فطرت انسانی کے مطابق ہے۔ یہی شاعرانہ سچائی یا عمومیت ہے۔ یہ تاریخی حقیقت سے مختلف ہے جس میں ایسی گزری ہوئی باتوں کا بیان ہوتا ہے جو پیش آئی ہیں خواہ حادثے کے طور پر فوہ کسی اور وجہ سے۔ شاعر اگر تاریخی واقعات بھی پیش کرے گا تو اس میں عمومیت، ہمہ گیری اور زندگی کی دھڑکنیں دکھائے گا۔

مصور جب ایک آدمی کی تصویر بناتا ہے تو وہ ان معنوں میں حقیقی نہیں ہے کہ وہ آدمی کی طرح رانس بھی لیتی ہے بلکہ اس لیے کہ اس تصویر میں آدمی کے کچھ خصوصیات موجود ہیں۔ مصور نے غالباً اس تصویر میں اس شخص کے ایسے پہلو دکھادیے ہیں جو کسی دیکھنے والے کو کسی ایک واحد لمحے میں نظر نہیں آسکتے۔ کرداروں کی خصوصیات پر عبور سے، حالات و واقعات کے جانے مانے میں ان کے رد عمل



سے زندگی اور ماحول کی عام سچائیوں سے فنکار نے جو شعور حاصل کیا ہے وہ انھیں تاریخی واقعات میں سمو کر پیش کرے گا۔ اس طرح وہ زندگی کا عکس نہیں دکھائے گا اس کا کلام حیات کا آئینہ نہیں ہو گا، اس لیے کہ آئینہ صرف ظاہری تصویر کی نقل اتارنا ہے لیکن شاعر ظاہر میں باطن کی دھڑکن بھی سنتا ہے۔ اس کے احساس پر زندگی دستک دیتی رہتی ہے اور وہ اسے کبھی طنز، کبھی تحیر، کبھی رحم، کبھی انبساط، غرض اپنے مشاہدات اور تجربات سے ملا کر دوسروں کے ملاحظہ کے لیے رکھتا ہے اور یہ تصویر ان معنوں میں آئینہ کے عکس سے زیادہ سچی اور جاندار ہوتی ہے کہ اس میں شاعر نے اپنے علم اور تجربے سے اضافہ کر دیا ہے۔ اسے ایک نئی سمت دے دی ہے۔ اسی کو میٹھو آرٹسٹ نے زندگی کی تنقید کہا ہے۔

واقعات کربلا کے بہت سے پہلو ہیں۔ چھوٹے بڑے واقعات ہیں جن کا ذکر کتابوں میں بھی موجود ہے۔ ان میں کچھ تاریخ سے متعلق ہیں کچھ معتقدات سے۔ مرثیہ کا شاعر ان دونوں کا ایک حد تک پابند ہے۔ ایلٹ نے دانے اور فیکسیر کا ذکر کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ وہ خود تصورات وضع نہیں کرتے بلکہ مروجہ تصورات اور عام سچائیوں کو جو بڑی حد تک قبول عام کا درجہ حاصل کر چکی ہیں ایک نئی جوڑت، جدت اور معنویت کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ یہی بات مرثیہ گوئیوں کے لیے بھی کہی جاسکتی ہے۔ کربلا کے واقعات کے خاکے میں وہ اپنے تجربے اور مشاہدے سے انسانی رنگ بھرتے ہیں۔ شب عاشور امام حسین اور ان کے ساتھیوں نے عبادت میں بسر کی یا امام کے خیمے پہلے دریا کے کنارے تھے بعد کو اس سے فاصلے پر نصب کیے گئے یا جناب عزیز دی لشکر سے نکل کر امام حسین کی طرف آگئے یہ تاریخی واقعات ہیں لیکن ان واقعات کے بیان میں مرثیے میں انسانی تعلقات کی جو تفصیل بیان کی گئی ہے۔ امام کے ساتھیوں کی جاں فدا، برہمی، مطاعت اور خدا ترسی دکھائی گئی ہے۔ ان کی گفتگو اور ذہنی رد عمل کا جو نقشہ کھینچا گیا ہے وہ سب مرثیہ گوئیوں کی ذہنی ایجاد ہیں۔ لیکن وہ واقعات ایسے ہیں جو ان حالات میں پیش آسکتے تھے۔ ان کے جانچنے کی کسوٹی یہ نہیں ہے کہ سپاہ یزیدی پر غضب ناک ہو کر جب حضرت عباس نے تلوار کھینچی اور امام حسین نے اپنے سر کی قسم دے کر انھیں روکا تو واقعی انھوں نے تلوار پھینک کر یہ کہا کہ ان لوگوں سے کہئے کہ وہ آکر میرا رکات لے جائیں یا نہیں کہا بلکہ شاعرانہ حقیقت نگاری کے اعتبار سے دیکھنا یہ ہے کہ ان حالات میں حضرت عباس کے سے جبری، مطیع، غصہ ور، غیرت دار کا یہ رد عمل ان کی شخصیت



کے مطابق ہے یا نہیں۔ شاعر کا بیان کیا ہوا یہ واقعہ کربلا کی روح کے منافی تو نہیں ہے۔ اور اس سے امام حسین، حضرت عباسؓ یہ واقعہ کربلا کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ اس قربانی، اس شرافت، اس ایثار و جوانمردی کو بلندی کی طرف لے جاتی ہے اسے زیادہ گہرا اور شفاف کرتی ہے یا اسے دھندلا کر دیتی ہے۔

شاعر سے ہمارا یہ مطالبہ ہونا چاہئے کہ وہ حقیقی زندگی کی ہو بہو تصویر بنائے واقعات و معتقدات چاہے پہلے سے معلوم ہوں یا نہ معلوم ہوں لیکن ان کے ان وحدے خاکوں میں جو ہم سب نے زندگی کے دور سے گزرتے ہوئے اپنے ذہن میں مبہم طور پر بنا رکھے ہیں اپنے تجربے اور مشاہدے سے، حقائق کے اپنے تصور سے شوخ اور گہرے رنگ بھرے، انہیں اپنے فن کی مدد سے زیادہ واضح اور روشن کرے تاکہ ہم زندگی کو زیادہ قریب سے زیادہ اچھی طرح دیکھ اور سمجھ سکیں۔

اس نقطہ نظر سے دور عروج کے مرثیوں کو دیکھا جائے تو، جرائے جسے میں ان کے واقعات، ان کی بات چیت، ان کے احساسات و جذبات کی تصویریں ایک جیتی جاگتی زندگی کا منظر پیش کرتی ہیں۔ صبح کے وقت نماز پڑھنے کا عالم، علم کے ملنے کے وقت لوگوں کے حوصلے، جناب زینب کی برہمی، عثر کا آثار، خست کے مناظر وغیرہ میں جو مقامات پیش کیے گئے ہیں وہ مرثیہ گوئیوں کی جدتیں ہیں اور اگرچہ تقلید نے بعض واقعات کے بیان میں یکسانیت پیدا کر دی ہے لیکن اچھے شعرا کے یہاں ان کی مدد سے گہری زندگی کی بڑی کامیاب تصویر پیش کی گئی ہے۔ مشترکہ خاندان کے آداب اور روایتیں، بزرگوں کا ادب، رشتہ داروں کا حسب مراتب لحاظ، جذبات و کردار کی عکاسی سے یہ پہلو اس طرح نمایاں کیے گئے ہیں، اس زندگی پر مختلف زاویوں سے ایسی چھوٹ ڈالی گئی ہے کہ ان مرثیوں کو پڑھنے کے بعد خیام حسینی کی معاشرتی زندگی واضح طور پر سامنے آگئی ہے اور تاریخ کے دو افراد ہم سے اتنے قریب معلوم ہوتے ہیں جیسے ہم نے ان کے ساتھ کچھ دن گزارے ہوں۔ اس اعتبار سے یہ مرثیے حقیقت نگاری کا نمونہ ہیں اور مرثیہ گوئیوں کو حقیقت نگار کہنا نامناسب نہ ہوگا۔

## مرثیوں میں مقامی رسمیں

انہیں اور دوسرے مرثیہ نگاروں نے امام حسین کے گھرانے کی جو تصویر پیش کی ہے اس پر یہ اعتراض

کیا گیا ہے کہ وہ لکھنؤ کے شرفا کا ماحول نمایاں کرتی ہے خاص طور پر عورتوں کی گفتگو کا انداز، ان کے رسوم، رذائل، خیالات اور نفسیات سب پر لکھنوی معاشرت کی گہری چھاپ ہے۔ اہل بیت کی گریہ و زاری دیکھ کر یہ خیال ہوتا ہے کہ یہ واقعہ عرب میں نہیں بلکہ لکھنؤ کے کسی محلہ میں پیش آرہا ہے۔

اوپر اس پہلو پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ مرثیہ گو کا مقصد نوٹو گرانی یا آئینہ کی طرح کسی منظر کا عکس پیش کرنا نہیں ہے۔ وہ ایک فضا کا ترجمان ہے ایسی فضا جو ایثار اور قربانی سے گرمائی ہوئی ہے۔ جس میں انسانیت کی حمایت میں جان دینا سب سے اہم ہے۔ جہاں تسلیم جاں زندگی کے عروج اور نکھار کا باعث ہے۔ بوڑھے، جوان، بچے سب کو جان دینے کا اشتیاق ہے اور اس مرحلے سے گزرنے میں وہ ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ ان کی ہمت، وقت کی ضرورت کا احساس اور بہادری کا ثبوت ہے۔ لیکن جذبات کی دنیا دوسری ہے۔ ساتھیوں کے ٹھٹھرنے کا، عزیزوں کے مرنے کا، زخم کھانے اور خون بننے کا دکھ ہونا فطری ہے چھپتا بھتیجا پھوپھی سے مرنے کی اجازت لے اور پھوپھی پر اس کا اثر نہ ہو، نوکتھرا شوہر اپنی بیوی سے رخصت ہو اور وہ نہ روئے، ماں سے بیٹا موت کے منہ میں جانے کی منظوری لے اور وہ آہ بھی نہ کرے، یہ غیر فطری ہے۔ گود کے پالے ہوئے بچوں کے ٹکڑے ٹکڑے آگے پڑے ہوں، شیر سہ بھائی چور چور جسم کے ساتھ ریت پر ہو اور دیکھنے والے کا قلب بے چین نہ ہو، ایسے افراد دیکھنے میں عموماً نہیں آتے۔ امام حسین بڑے صابر تھے۔ ان کے ساتھی بڑی ہمت و جرأت والے تھے۔ لیکن مرثیہ گو کو ان خصائل کے ساتھ ان کی انسانیت، درد و کرب سے تلملاتی ہوئی شخصیت کو بھی ان کے صبر و جرأت کے پہلو پہ پہلو نمایاں کرنا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے سینے والوں کے لیے ان کی شخصیت کو مافوق الفطرت بنانا نہیں چاہتا۔ کربلا کے ایسے کی شدت کو واضح کرنے کے لیے اس کی ضرورت تھی کہ یہ دکھایا جائے کہ وہاں کے افراد بھی عام انسانوں کی طرح اس درد اور مصیبت سے اتنا ہی تلملا رہے تھے جتنا کہ انسان کو عموماً جلا ہونا چاہیے۔ ان کے احساس میں کوئی کمی نہیں تھی۔ لیکن اس کے باوجود ان کے قدم راہ حق سے نہیں ہٹے۔ اس درد و کرب کی تڑپ، اس فریاد و نالہ کی موجودگی ان کرداروں کی انسانیت کا ثبوت ہے اور ان سب کا برداشت کرنا ان کے عزم و ہمت کی دلیل ہے جو ان کی قربانی کا وزن نمایاں کرتی ہے۔ بین، رخصت اور شہادت کے حصوں میں نالہ و فریاد کا اظہار ان کی ہمت کو نمایاں کرنے کے لیے ضروری ہے اور اسی سے قربانی کی مزاحمتیں

عظیم کی اس فضا کی ترجمانی مکمل ہوتی ہے جو مرثیہ گو کا مقصود ہے۔

پڑھنے والوں سے کرداروں کی نزدیکی حقیقت نگاری کی اہم کڑی ہے۔ اسی قرب اور جذباتی شرکت کے لیے مرثیہ گو ابتدا سے حضرت قاسم کے مرثیوں میں شادی کی ایسی رسموں کا ذکر کرتے آئے ہیں جو ہندوستان کے لیے مخصوص ہیں۔ مرثیہ کہنے والے یا سننے والے علم میں آج کے مقابلے میں چاہے کم ہوں لیکن اتنی سمجھ ضرور رکھتے تھے کہ یہ جان لیں کہ یہ رسمیں عرب کی نہیں ہیں اور شب عاشور حضرت قاسم کی شادی ہوئی بھی ہو تو یہ رسمیں وہاں نہیں ہو سکتی تھیں۔ لیکن پھر بھی تقریباً ہر اہم اور غیر اہم مرثیہ گو نے اسے موضوع بنایا ہے۔ رسموں کے اس اختلاف نے سننے والوں پر اثر کرنے میں کوئی کمی نہیں کی بلکہ ان کی مقبولیت تاثیر میں اضافے کا ثبوت ہے۔

شاعری جذبات کی زبان ہے۔ تاثیر اس کا مقصد اور جمالیاتی مسرت اس کا نتیجہ ہے۔ آرٹ کی تمام قسموں کی طرح شاعری میں بھی اصلیت کی مطابقت اپنے اور سامعین کے مشاہدے اور تجربے کی پابند ہے۔ آرٹ زندگی کی وہ شکل پیش کرتا ہے جو فن کار کے نزدیک زندگی کے جلوہ مصدرنگ کی سب سے زیادہ نمایندگی کرتی ہے اور جسے لوگ بھی زیادہ جمعی طرح قبول کرتے ہیں۔ اسی بنا پر اسکاٹ جیمس نے لکھا ہے کہ:

”ہوبی فن کار کے لیے یہ امر کوئی وزن نہیں رکھتا کہ حقیقی زندگی میں یہ واقعہ اس طرح یا وہ بات اس طرح ظہور پذیر ہوئی۔ شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے اور جو باتیں کبھی پیش نہ آئی ہوں بعض وقوع پذیر ہونے والے واقعات سے زیادہ سچ معلوم ہو سکتی ہیں اس لیے کہ وہ ان چیزوں سے زیادہ مماثلت رکھتی ہوں جو زندگی میں ہمیشہ پیش آتی رہتی ہیں“<sup>۱</sup>۔

رسم و رواج انسان کی تہذیبی زندگی کا جز بن کر اس کی فطرت ثانیہ بن جاتے ہیں۔ اس لیے احساس کے تاریخی اثر نے اور لوگوں کے دلوں میں کسی واقعہ کی شدت اور مکمل تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ واقعات کے بیان کو اس جذباتی سطح سے ہم آہنگ کیا جائے جو سننے والوں کے خیالات، معتقدات،

خاندانی تربیت اور مقامی حالات نے بنارس کی ہے۔ مرثیہ گو کے آگے عرب اور ہندوستان ہی کا روق نہیں بلکہ بارہ صدیوں کا فاصلہ بھی تھا۔ اتنی دور اور اتنے عرصے کے گزرے ہوئے واقعے کو سننے والوں کے سامنے اس طرح لانا تھا کہ وہ حقیقی معلوم ہوں۔ ایسی حالت میں خیام حسینی کی زندگی کا بیان آئینہ کے عکس کی طرح پیش کرنا فن کے تقاضے سے دور تھا۔ مرثیہ گو کا مقصد تو یہ تھا کہ اس کے زمانے کا قاری یا سامع اس جذباتی کشش، فرض و محبت کی عکس زندہ رہنے یا نہ رہنے کے فیصلے کو اچھی طرح سمجھ سکے جس سے کربلا کے مجاہد دو چار تھے۔ ماں، بہن، بیوی، پھوپھی کے کرب اور اذیت کا احساس کر سکے جس سے وہاں کے لوگ ایک جذباتی تڑپ سے ہمکنار تھے۔ اس کے لیے ضروری ہوا کہ جو رسمیں یا چیزیں ہندی معاشرت اور ماحول کا جز ہو کر ہمارے لیے ایک خاص اہمیت اختیار کر گئی ہیں، ان کا بیان کیا جائے۔ مثلاً سہریا زوریہ یا چوڑیاں ہندوستانی رواج میں ایک رواج، ایک سامان آرائش ہونے کے ساتھ ساتھ تہذیبی اور جذباتی علامت بھی ہیں۔ اور ان سے ہمارے کتنے ہی جذبات و تصورات وابستہ ہو گئے ہیں جن کا پورا اندازہ اس ماحول سے الگ رہنے والے کے لیے ممکن نہیں۔ اس لیے یہ واقف ہونے کے باوجود کہ عرب میں چوڑیاں پہننے کا رواج نہیں تھا جب مرثیہ گو ایک بیوہ عورت کا بیان کرتا ہے تو اسے بیوگی کی یہ تصویر اس وقت تک نامکمل نظر آتی ہے جب تک کہ وہ زیور اور چوڑیاں بوجھانے کا ذکر نہ کرے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے اس اعتراض پر کہ مانگ میں مندل بھرنا ہندو عورتوں کا معمول ہے جسے انیس نے نظم کر کے غلطی کی ہے مرزا جعفر علی خاں آثر نے اس نکتہ کی یوں وضاحت کی ہے:

بانوئے نیک نام کی کھتی ہری رہے

مندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

”میر انیس واقعات نہیں بیان کر رہے ہیں بلکہ حضرت زینب کے جذبات کی

ترجمانی ہندوستانی نسوانی زبان میں کر رہے ہیں۔ فاروقی صاحب کی سمجھ کا پھیر ہے

کہ ایک شے کو جو بطریق محاورہ یا مجاز مرسل استعمال ہوا ہے اصل مفہوم میں لیتے

ہیں۔ کسی عورت کا عورت کو دعا دینا کہ مندل سے مانگ بھری رہے اس کا یہ مدعا

ہرگز نہیں کہ فی الواقع مانگ میں مندل بھرا ہو بلکہ یہ کہتا ہے کہ سہاگ قائم



رہے۔ شوہر زندہ رہے... یہ امر قطعاً غیر متعلق ہے کہ عرب عورت اس حالت میں کیا دعا مانگتی۔ جہاں تک ہندوستانوں کے جذبات کا تعلق ہے یہ دعا بالکل نیچرل ہے اور انیس کے قاطب ہندوستانی ہیں نہ کہ چین و عرب کے مسلمان ۱۔“

مرثیہ گوئیوں نے واقعات کو توڑ مڑ کر پیش نہیں کیا۔ تاریخی اور نیم تاریخی باتوں کو اپنی جگہ رہنے دیا ہے۔ صرف خالی جگہوں میں رنگ بھر کر ان مصرعوں کو حقیقت سے زیادہ قریب کیا ہے۔ جنگ کے طریقے، رجز، ترتیب لشکر، وضع و انداز میں بڑی حد تک عرب کی سر زمین کا خیال رکھا ہے۔ صرف جذباتی فضا قائم کرنے کے موقعوں پر انھوں نے بعض رسوم کی علامتی حیثیت نمایاں کی ہے تاکہ کرداروں اور سامعین میں ایسا قرب پیدا ہو سکے کہ وہ انھیں اصلی معلوم ہوں۔

### منظر نگاری یا فضا آفرینی

حسن اور احساس حسن پیدا کرنا بھی شاعری کا مقصد ہے۔ اسی لیے ٹیلر نے کہا تھا کہ سب آرٹ مسرت کے لیے وقف ہیں اور صحیح معنوں میں آرٹ وہی ہے جو کیف و ہتزاز کی بلند ترین منزل سے آشنا کرے۔ مرثیہ گوئیوں تو بہت سے پہلوؤں سے جمالیاتی تسکین بخشتے ہیں جن میں سے کچھ کی طرف پیچھے صفحات میں اشارہ بھی کیا گیا ہے لیکن ان کا ایک پہلو مناظر فطرت کا بیان بھی ہے جسے بعض لوگوں نے غلاف حقیقت قرار دے کر نامناسب ٹھہرایا ہے۔

مرثیہ کی ساخت کے ارتقا کا بیان کرتے ہوئے یہ اشارہ کیا گیا ہے کہ لکھنؤ کے ادبی ماحول میں ادبی اعتبار سے بیدار مجھے کے لیے بیان شہادت میں جب حالات کے تقاضے سے وسعت دی جانے لگی تو اس صنف کی تعمیر میں مرثیہ گوئیوں کی نظر کچھ عام موضوعات کی طرف مگنی اور چہرے میں صبح کے مناظر بیان کیے جانے لگے۔ کئی کئی گھنٹے انتظار و اشتیاق میں بیٹھنے والوں کو تازہ دم کرنے کے لیے ایک عام موضوع کی



ضرورت تھی۔ ایسا موضوع جو احساسِ جمال بھی پیدا کرے اور ذوق کو تسکین بھی دے۔ چونکہ کربلا کی جنگ صبح سے شروع ہوئی اس لیے صبح کی منظر نگاری، پوپھنا، سپیدہ سحر کا نمودار ہونا، تاروں کا ایک ایک کر کے غائب ہونا، پرندوں کا چہچہانا، شفق کی سرخی، آفتاب کی آمد اور اس سے متعلق مضامین عام طور پر بیان ہونے لگے۔ یہ منظر نگاری واقعی نہیں شاعرانہ ہوتی ہے۔ اس میں حقیقت سے زیادہ تخیل کی کار فرمائی نظر آتی ہے، کیونکہ یہ وہ موقع ہے جس میں شاعر اپنے کو بالکل آزاد پاتا ہے۔ چونکہ ماجرا کا حصہ شروع نہیں ہوا اس لیے آنے والے ایسے سے ان مناظر کا بار بار ملانا نہیں چاہتا۔ بعض مرثیہ گو یوں نے ان مناظر کے بیان میں یہ کیا ہے کہ جابجا بیت میں سامعین کو کربلا کے ایسے کی طرف متوجہ کر دیا ہے لیکن انہیں جیسے فن کاروں کے یہاں اس کی مثالیں کم ملیں گی۔

اپنے عہد کے مذاقِ سخن سے متاثر ہو کر جب مرثیہ گو اپنے عام موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو وہ ایک تسبیہ صبح کی تصویر کشی کرنے لگتا ہے اور صبح کے دلکش منظر کی زری اور ٹھنڈک اسے شادابی اور رنگینی کے اس عام کی طرف کھینچ لے جاتی ہے جسے بہار کہتے ہیں، بہار یہ قصیدوں میں باغِ عالم کی تصویریں ان کے سامنے تھیں اس لیے الگ ہونے کی کوشش کرنے کے باوجود مرثیہ گو ان سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ جس طرح قصیدہ گو جانتا ہے کہ بہار میں کتنا ہی جوشِ نمو کیوں نہ ہو میلوں بھر علاقے ہے آب و گیاہ چیل پڑے رہتے ہیں اسی طرح مرثیہ گو بھی سمجھتا ہے کہ کربلا کے ریگستان میں درختوں کے تھالے سب دگل فروش نہیں ہو سکتے تھے۔ نہ وہاں قمری و طلاس کی پکار ہوتی ہے نہ ایسے کچھار ملتے ہیں جن میں شیر ہو سکتے ہوں مگر مشرقی شاعری کے معیار کے مطابق نہ قصیدہ گو بھر میدانوں کا ذکر کرتا ہے نہ مرثیہ گو صرف کھجور کے درختوں کا بیان کر کے قانع ہو جاتا ہے۔ اول الذکر بہار کی شادابیوں اور لالت آفرینیوں کا مکمل بیان اسی کو سمجھتا ہے کہ دنیا کے گوشے گوشے کو لالہ دگل سے معمور دکھائے، وہ جانتا ہے کہ اس بیان کو حقیقی سمجھنے کے بجائے اس کے پڑھنے والے اس کا اصل مقصد سمجھ لیں گے یعنی وہ عیش و طرب سے معمور رنگ و بو کی ایک پر مسرت فضا کا احساس کر لیں گے۔

مرثیہ گو کے ذہن میں بھی یہی معیار ہے۔ وہ بھی جب چہرے میں صبح کا منظر بیان کرتا ہے تو نیچر کا سارا حسن، نور و نکبت کا سیلاب، تازگی و خشکی، لالہ دگل، نغمہ و رنگ کا دفور اسے کیف و انتہا کی ایسی دنیا میں

پہنچا دیتا ہے کہ وہ فطرت کا پرستار ہو کر اس کے ان مظاہر کو بیان کرنے لگتا ہے جو علاقہ کی قید سے بے نیاز ہیں۔ وہ ایسی صحیح بیان کرتا ہے جس کے ذکر سے سننے والے کو انبساط حاصل ہو، جس کی تفصیل سے اس کے دل میں خدا کی بزرگی و برتری کا نقش جے، جس کے تاثر سے اس کا ایمان تازہ ہو اور وہ نیچر کی وسعت اور روح کو بیدارگی عطا کرنے کی صلاحیت کا معترف ہو جائے۔

عام گفتگو میں تفکیک کو ایسی چیز سمجھا جاتا ہے جو غیر حقیقی، غیر مادی اور عملی زندگی سے دور ہو۔ اسی بنا پر پوسٹل (Pascal) نے اسے غیر حقیقی چیزوں کی طرف رہنمائی کرنے والے (Teacher of Untruth) کا لقب دیا ہے۔ لیکن ادب میں اس کا استعمال اس سے الگ مفہوم میں بھی ہوتا ہے۔ سببش نری (Saintsbury) کا مشہور قول ہے کہ ”مسلوب ادب کا جسم ہے لیکن تفکیک اس کی روح ہے“۔ آرٹ کی قدر و قیمت اس میں تفکیک کے تناسب پر منحصر ہوتی ہے۔ اس نقطہ نظر کے تحت تفکیک اس قوت کا نام ہے جو چیزوں کو کائنات کے ربط سے سمجھنا چاہتی ہے اور اس لیے اس کے ذریعہ جو غیر حقیقی چیزیں سامنے آتی ہیں وہ عام طور پر حقیقی سمجھی جانے والی چیزوں سے زیادہ واقعی ہیں۔ اسی بنا پر آرٹ کے نہجیلی پہلو کو ذہن کی دو کوشش قرار دیا جاتا ہے جس کے ذریعہ انسان کائنات سے اپنا رشتہ سمجھنا چاہتا ہے۔

مرثیہ کا سارا ماحول الوہیت کی ایک فضا تیار کرتا ہے جس میں خدا کی بندی و برتری، اس کی عظمت و جلالت کا احساس ہو سکے۔ مرثیہ گو کا مقصد روحانیت کی مدح اور احترام ہے، اس کا عقیدہ ہے کہ روح کی بلندی اور پاکیزگی کائنات کا سب سے بڑا جوہر ہے۔ اسی کی لطافت انسان کو خدا سے قریب اور اس کے کرم کا مورد بناتی ہے۔ عبادت و ریاضت بھی روحانی لطافت حاصل کرنے کا ذریعہ ہے اور خالق کی مرضی کا اپنے کو پابند کر دینا، اس کی خوشنودی سے اپنے اعمال و احساسات کو وابستہ کرنا انسانی کردار کی بڑائی بھی ہے اور روحانی مسرت کا ذریعہ بھی۔ ایک ایسے دور میں جب آرام و آسائش، کام و ذہن کی لذت، جسمانی خواہشات کی تسکین معاشرتی برتری کا معیار بن گئے ہوں مرثیہ گو کو یہ راستہ نظر آیا کہ روحانی قدروں کو ابھار کر پاکیزگی نفس کی کوشش کرے اور ایسا ادب سامنے رکھے جس میں حسن بیان اور خوابی ادا بھی ہو اور ذات باری کی بندی اور عظمت کا اعتراف بھی۔ شہنشاہی ہواؤں کا چلنا، شاخوں کا جھومنا، نورِ تمہور کا وقت، پوپھڑا، ستاروں کا دھیرے دھیرے غائب ہونا ایسا منظر ہے جو بقول جو قس ثبوت حق کی ایک اہم حجت ہے۔ اس ماحول میں جب

پنچھی اور پکھیر، پہاڑ اور درخت بلکہ کائنات کے ذرہ ذرہ کو مرثیہ گو عبادت میں مشغول دکھاتا ہے تو الوہیت کی ایسی کامیاب فضائیز ہوتی ہے جو پڑھنے والے کے دل میں روحانی ترفع پیدا کرتی ہے۔ اس سے خالق کی برتری کا احساس ہوتا ہے اور جب اسی منظر سے متصل امام حسین اور ان کے ساتھیوں کی اطاعت اور فریضہ سحری کے ادا کرنے کا بیان سامنے آتا ہے تو یہ ان کی عبودیت، حق شناسی اور وحانیت کو نمایاں کرنے کے لیے ایک مناسب پس منظر بن جاتا ہے۔ جس طرح خالق کا تصور مقام کی قید سے آزاد ہے ساری کائنات اس کی جلوہ گاہ ہے اور مرثیہ گو کے عقیدے کے مطابق مورخ، شجر و حجر، آسمان و زمین ہمہ وقت اس کی جلیل و تسبیح میں مشغول ہیں اس لیے اس فضا کو پیش کرنے میں قید مقام سے گزر کر وہ حسنِ فطرت کا ترجمان بنتا ہے اور اس کے ان جلوؤں کا احاطہ کر لینا چاہتا ہے جو خالق کی عظمت و جلال، لطف و کرم کے آئینہ دار ہیں۔ الوہیت کی یہ فصاحتی خصوصیات کی تفصیلی بیان سے تیار نہیں ہو سکتی تھی، اس لیے نتجیلی منظر نگاری کی ضرورت تھی جس میں عبودیت و عقیدت شانِ ربوبیت کی جلوہ آرائیوں کی جھلک دیکھ سکے۔ اس باریک نکتہ کو دور عروج کے مرثیہ نگاروں نے مد نظر رکھ کر اسے روحانی گہرائی اور آفاقیت عطا کی اور مرثیہ کے واقعات کے لیے الوہیت اور حقانیت کا پس منظر تیار کیا۔ یہ پس منظر کائنات کے حسن کے ساتھ اس کے بنانے والے کی قدرت کاملہ کی طرف بھی متوجہ کرتا ہے جس کی مرضی کے سب پابند ہیں اور کربلا کے خدا شناس افراد بھی اسی نظام کائنات کا جز بن کر اس کی رضا پر راضی ہیں۔

مرثیوں کی منظر نگاری میں پر بہار چمن کی تصویر کشی کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ مرثیہ گو سامعین کو ایک بڑے الیے کے لیے تیار کر رہا ہے۔ اس کی غم انگیزی میں اضافہ کرنے کے لیے اسے ایسے مقامات کی تلاش ہے جن میں پہلے دل خوش کن باتوں کا ذکر ہو اور پھر الم ناک عنصر لایا جائے۔ اس سے پہلے بھی لکھا جا چکا ہے کہ مرثیہ کی ترقی یافتہ صورت میں رخصت اور شہادت دو الم ناک موضوعات ہیں جن کو موثر بنانے کے لیے دو طرفہ ناک عناصر شامل کیے گئے ہیں رخصت سے پہلے چہرہ اور شہادت سے پہلے آمد و جنگ، تاکہ مسرت و غم، کے متضاد جذبات باری باری سننے والے کے جذباتی تھو کو دور کرتے رہیں اور یکسانی کی بے کفی الیہ کی تاثیر کا خون نہ کر دے۔

اوپر مرثیہ کے ان مختلف فنی اور میٹھی پہلوؤں کی طرف بعض ضروری اشارے کر دیے گئے جو جدید



ذہن اور جدید تنقید نے پیدا کیے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہو گا کہ مرثیہ نگار اپک یا ٹریجڈی لکھنے کی کوشش کر رہا تھا یا تاریخی اعتبار سے واقعات کو اس طرح پیش کر رہا تھا جیسے کسی علمی تحقیق کے بعد سامنے آتے ہیں۔ تاہم گزشتہ صفحات کے مطالعے سے یہ اندازہ ضرور ہو گا کہ مرثیہ کا ارتقا ہر فن کی طرح نہ تو ایک خط مستقیم میں ہوا ہے اور نہ ہو سکتا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ مرثیہ نگاروں نے مرثیہ کے اس بنیادی عنصر کو کسی وقت نظر انداز نہیں کیا جو وصفِ میت یا اظہارِ الم کو مرکزی جگہ دیتا ہے۔ مرثیہ کا اصل مقصد ہر دور میں یہی رہا ہے لیکن اردو شاعری کے فروغ کے ساتھ ساتھ باشعور مرثیہ گوئیوں نے اپنی تحقیقی صلاحیتوں سے اس مرکز کے گرد چھوٹے چھوٹے اور مرکز قائم کر دیے جنہوں نے نہ صرف بنیادی تصور کو توانائی بخشی بلکہ فن کاری کے نقطہ نظر سے ایسے نقش و نگار سے بھی مزین کر دیا جو اس کے مقصد سے ہم آہنگ ہو گئے، یہی وجہ ہے کہ کچھ لوگ مرثیہ کے رزمیہ عنصر کو اہمیت دیتے ہیں کچھ اخلاق کو، کچھ مرثیہ گو کی کردار نگاری سے متاثر ہیں کچھ منظر نگاری سے، کچھ اس کے تخیل کی تازہ کاری پر فریفتہ ہیں اور کچھ نفسیاتی موشگافیوں کی واد دیتے ہیں حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان تمام چیزوں کا وجود مرثیہ میں اس سے ہے کہ مرثیہ نگار اصل تاثر کو اور زیادہ نمایاں اور جاندار بنا کر پیش کر سکے۔

فن کار کا تخلیقی جوہر در حقیقت پابندیوں کے اندر آزادی کی راہیں تلاش کر لیتا ہے جیسے موسیقی میں خیال کا گانے وال اپنی الپوں اور تانوں کے ذریعہ بہت دور دور تک چلا جاتا ہے لیکن ہر بار پٹ کر اپنے اس سفر تک پہنچتا ہے جسے اس نے بنیاد قرار دیا تھا، بالکل اسی طرح مرثیہ نگاروں نے اور خاص کر دورِ تعمیر و عروج کے فنکاروں نے مرثیہ کی غیر معین ہیئت سے فائدہ اٹھا کر آزادی کے مظاہرے کیے اور واقعہ کربلا کے دل دوز سانحے کو مرکزی حیثیت دے کر چہرہ، ماجرا، سرِ لپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، ساقی نامہ، گھوڑے اور تلوار کی تعریف شام و سحر کے مناظر و عطا وینہ کے گونا گوں مرقعوں کے ذریعے سے فن کا ایسا مظاہرہ کیا جس میں انہیں نہ تو اپنی تخلیقی صلاحیت کا کلا گھونٹنا پڑا اور نہ اپنے بنیادی مقصد سے دور ہٹنے کی ضرورت پیش آئی۔

مرثیہ کا یہ ارتقا بہت سے ایسے اسباب کا نتیجہ ہے جو ہر فن کی ترقی میں پیش آتے ہیں۔ اس صنف کا ابتدائی دور محض اظہارِ تاثر اور اظہارِ عقیدت تک محدود تھا۔ زبان و بیان کا استعمال نہ تو فن کارانہ تھا کیونکہ ان شعرا کے سامنے نہ مرثیہ کے اعلیٰ نمونے تھے اور نہ اردو شاعری اس منزل ارتقا تک پہنچتی تھی جہاں فن

میں معیاروں کی جستجو کی جاتی ہے۔ اس کے آگے بڑھ کر جب واقعات اور تاثرات کی آمیزش سے مرثیہ کے خاکے میں نئے رنگ بھرے جانے لگے تو تدریجی طور پر زبان و بیان کے حسن میں بھی اضافہ ہوا اور واقعات کے تاریخی یا عقیدت مندانہ پہلو بھی واضح ہوئے۔ اس کے آگے کی منزل پر مرثیہ سودا جیسے قادر الکلام کو مشکل ترین فن معلوم ہوئے لگا تو قدرتی طور پر مرثیہ نگاروں کو اپنے فنی جوہر دکھانے کا زیادہ موقع ہاتھ آیا۔ گویا تقریباً ڈیڑھ دو سو سال میں مرثیہ میں وہ تبدیلیاں ہوئیں جو نہ غزل میں نظر آتی ہیں نہ مثنوی یا قصیدے میں۔ یہاں یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ جہاں اردو غزل، مثنوی اور قصیدہ کو فارسی غزل، مثنوی اور قصیدے کے معیاری نمونوں نے چراغ نہ داماں بنا رکھا تھا وہاں مرثیہ کے لیے ایسی کوئی بات نہیں تھی، عربی اور فارسی کے اعلیٰ ترین مرثیے بھی فن کے نقطہ نظر سے کوئی ایسا نمونہ پیش نہیں کرتے تھے جس کے آگے جانا کسی اچھے فنکار کے لیے آزمائش کا محل بن سکے۔ اسی لیے جو کبھی کبھی یہ کہا گیا کہ مرثیہ اردو کی سب سے زیادہ غیر تقلیدی صنف ہے اس کا مطلب یہی ہے کہ جن مرثیہ نگاروں نے پوری طرح سے اسی صنف کو اپنے تخلیقی میلانات کے اظہار کے لیے منتخب کیا انھوں نے اپنے کو اتنا ہی پابند سمجھا کہ وہ عقیدہ اور مروجہ تاریخ کی حدوں کو توڑے بغیر واقعات کر بلا کو اتنے گونا گوں پہلوؤں سے پیش کریں کہ نہ تو سامع اور قاری کو واقعات کی یکسانیت سے اکتاہٹ محسوس ہو اور نہ ان کی صلاحیتیں ایک چھوٹے دائرے میں محدود ہو کر رہ جائیں۔

اردو شاعری جب ارتقا کی کئی منزلیں طے کر کے لکھنؤ پہنچی اور یہاں مرثیہ کو فروغ حاصل کرنے کا موقع ملا تو تھوڑے دنوں کے اندر اس کی ابتدائی ہیئت ایک نئے پر شکوہ انداز میں تبدیل ہو گئی جس کے اسباب کی طرف گزشتہ ابواب میں بار بار اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اگر معنوی اعتبار سے دیکھا جائے تو مرثیہ کے ارتقا میں اس شعوری اور فکری ارتقا کا بھی پتہ چلتا ہے جو تاریخ کسی سماج کو عطا کرتی ہے، شروع کے مرثیہ نگاروں کے سامنے جو تاریخی اور مقابل تھے لکھنؤ میں ان کی بنیاد پر اور زیادہ تحقیق اور تنقید کے مواقع فراہم ہو گئے تھے۔ علما کا ایک گروہ روضہ خوانی کی منزل سے نکل کر حدیث خوانی تک پہنچ گیا، جس میں واقعات کے عقیدت مندانہ بیانات کے ساتھ ساتھ ایک استدلالی اور کسی حد تک مبلغانہ رنگ بھی شامل ہو گیا تھا، ایسے سامعین کے لیے مرثیہ کا قدیم ڈھانچہ کسی طرح آسودگی بخش نہیں ہو سکتا تھا۔ اسی لیے ٹھیک



اسی زمانے میں کہ جب لکھنؤ میں عزائے امام حسین کو ایک تہذیبی اہمیت حاصل ہو گئی تھی مرثیہ نگاروں کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے آزمانے کا موقع ملا اور انھوں نے مرثیہ نگاری کے بنیادی مقصد سے بے بغیر ایک طرف دوسرے اصنافِ سخن کے ارتقا کا ساتھ دیا اور دوسری طرف جدت پسند اور سخن فہم سامعین ضیافتِ طبع کے لیے مرثیہ میں رزم و بزم، مرقع نگاری، اور نفسیاتی ژرف نگاہی، اخلاق اور عمل، حسن بیان اور جدتِ اداء، مضمون آفرینی اور تخلیقی کاری کو اس طرح پیش کیا کہ مرثیہ کو حقیقت نگاری اور مثالیت کا ایک خوبصورت سنگم بنادیا۔

جب کبھی مرثیہ نے محض رونے رونے کو اپنا مطمح نظر بنایا کسی مخصوص گروہ کو مخاطب کر کے تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور محض عقیدت کے جذبات ابھار کر ان چیزوں کو اپنے فن کا سہارا بنایا ہے اس وقت یقیناً مرثیہ کے ذہنی ترین نمونے ہمارے سامنے نہیں آتے ہیں جو وسیع تر انسانی مطمح نظر رکھتے، ظلم و جبر کے خلاف آواز بلند کرنے، مظلوموں کے لیے ہمدردی کا جذبہ پیدا کرنے اور واقعاتِ کربلا کے عمومی اور آفاقی پہلوؤں کی تصویر کشی کرنے اور اعلیٰ اخلاقی مسائل حیات کی جانب متوجہ کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مرثیوں کی خامی فنکار کی نگاہوں سے فنی نقطہ نظر کے اوچھل ہو جانے کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے اور مرثیہ کا وہ محدود تصور بھی ہو سکتا ہے جو بہت دنوں تک اس کی ترقی کا راستہ روکے رہا اور تو اور میرا نفس بھی کبھی کبھی اپنے سامعین کے جذباتِ عقیدت اور رقت پسند طبیعت سے متاثر ہو کر اپنے دائرۂ مخاطب کو محدود کر دیتے ہیں اور اس آفاقی نقطہ نظر کو پس پشت ڈال دیتے ہیں جس کا ایک فنکار کی حیثیت سے وہ برابر احترام کرتے تھے۔ سچ یہ ہے کہ مرثیہ گوئی کا ایک سراگرمی مذہبی عقیدت سے وابستہ ہے تو دوسرا سرا اس فنی آزادی کا مطالبہ کرتا ہے جو ہر تخلیق کرنے والے کو حدیں توڑنے پر مجبور کرتی رہتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ بڑے سے بڑا مرثیہ گو بھی کہیں نہ کہیں اس کش مکش کا شکار ہو گیا ہے۔

گزشتہ ابواب میں جگہ جگہ مختلف مرثیہ نگاروں کے اسلوب اور زبان کے استعمال پر تنقیدی نگاہ ڈالی جا چکی ہے لیکن خاتمہ پر یہ کہنا ضروری ہے کہ دکن کے ابتدائی مرثیہ نگاروں نے اگرچہ اسلوب اور زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی لیکن انھوں نے زبان اور موضوع کی مناسبت کا خیال رکھا اور انفرادی طور پر دجی، مرزا ہاشم علی جیسے اہم شعرا نے اپنے عہد کے بہترین سنی عناصر سے کام لیا ہے۔ دلی

کے ابتدائی مرثیہ گو یقیناً اپنے ہم عصر غزل گو یوں کے مرتبہ تک نہیں پہنچ سکے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہو سکتا ہے کہ انھوں نے زبان سے زیادہ عقیدہ پر توجہ کی اور شاید ان کی تخلیقی صلاحیتیں بھی اس پایہ کی نہ تھیں جس کی ضرورت تھی۔ میر سودا اور ان کے بعض معاصرین نے جب مرثیہ کی طرف توجہ کی تو زبان کے تخلیقی استعمال پر اسی طرح زور دیا جیسے غزلوں، قصیدوں اور مثنویوں میں۔ بلکہ یہ کہنا مناسب ہو گا کہ سودا اور میر نے مرثی میں تاثیر پیدا کرنے کے لیے ہندی کے عام فہم اور بول چال کے خوبصورت الفاظ اس حسن کے ساتھ کھپائے ہیں کہ موضوع سے خاصی ہم آہنگی کا احساس ہونے لگتا ہے

لسانی اور تقائیک فطری عمل ہے۔ اس کا تعلق جس حد تک شاعر کی ذات سے ہے اسی حد تک وقت کے تقاضوں اور اظہارِ چلن سے بھی ہے، جب لکھنؤ میں مرثیہ گوئی کو فروغ ہوا تو جس طرح غزل اور دوسرے اصناف میں زبان، رد و مرہ، محاورات اور ضرب الامثال کے استعمال میں لطیف فرق نظر آتا ہے اسی طرح مرثیہ گو یوں کے یہاں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ لکھنؤ میں شعر و شاعری کی روایت دہلی سے آنے والے شعرا نے قائم کی لیکن کچھ دنوں کے اندر استعمال زبان اور لب و لہجہ کے فرق نے جن دو مکاتب کی بنیاد ڈالی اس سے تاریخ زبان اور تاریخ ادب کا ہر منہر واقف ہے، جن لوگوں نے عہدِ تعمیر اور عروج کے مرثیہ نگاروں اور اس کتاب کے گزشتہ ابواب کا بالاسعیاب مطالعہ کیا ہے انھیں اندازہ ہو گیا ہو گا کہ میر انیس نے اکثر اور میر ضمیر، مرزا دبیر میر عشق اور عشق و غیرہ نے کبھی کبھی زبان کے استعمال میں ان معیاروں کو پیش نظر رکھا ہے جس کی مثالیں نہ غزلوں میں ملتی ہیں نہ اس عہد کے قصیدوں اور مثنویوں میں۔ ان شعرا نے موضوع کی مناسبت سے زبان کے ایسے تخلیقی استعمال کی صورتیں نکالیں کہ بول چال کے حسن، لب و لہجہ کی شیرینی، اور طرز ادا کے مختلف نشیب و فراز بڑی خوبی سے اپنے کلام میں سمو لیے۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ ان مرثیہ نگاروں نے مرثیہ کے موضوع کو وسعت دے کر زندگی کے گونا گوں مسائل کو اپنے دائرے میں سمیٹ لیا اور اس طرح زبان کی رنگارنگی اور وسعت سے بھی مرثیہ کا دامن بھر گیا۔

## فہرست مآخذ

### (۱) غیر مطبوعہ

- 1۔ بیاض مرآئی عہد اور نگاریب۔ مملوکہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی
- 2۔ بیاض مرآئی دکن، مملوکہ اڈنبرا یونیورسٹی لائبریری (مانگر و قلم)
- 3۔ حالات سفر دہلی۔ درگاہ قلی خاں سالار جنگ۔ کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد
- 4۔ خوش مسرکہ زیبا۔ سعادت خاں ناصر۔ ٹیگور لائبریری لکھنؤ یونیورسٹی
- 5۔ دہلی میں مرثیہ گوئی (علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد سوم کا ایک باب) سید مسعود حسن رضوی
- 6۔ دیوان حسینی۔ ہاشم علی (فونو اسٹیٹ کاپی) اڈنبرا یونیورسٹی لائبریری
- 7۔ ریاض الفصحی۔ معصی (رضالا لبریری۔ رام پور)
- 8۔ زندگی اور ادب شہن اودھ کے عہد میں۔ ڈاکٹر صفدر حسین
- 9۔ شان دل خراش۔ اسماعیل حسین منیر شکوہ آبادی
- 10۔ فکر بلخ حصہ دوم۔ شاد عظیم آبادی
- 11۔ کلیات توارخ۔ رائے شہنازہ سنگھ بیدر۔ مملوکہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی
- 12۔ گل مغررت۔ حیدر بخش حیدری (کتب خانہ سالار جنگ۔ حیدر آباد)
- 13۔ مجموعہ انتخاب۔ شاہ کمال و سالار جنگ لائبریری۔ (حیدر آباد)
- 14۔ مرآئی احسان یہ قلمی مرآئی مندرجہ ذیل ذخیروں میں موجود ہیں۔
- 15۔ مرآئی افسردہ (پناہ علی بیگ)

- 16۔ مرآئی افسوس (شیر علی)  
 17۔ مرآئی حیدری  
 18۔ مرآئی خان دوران درگاہ قلی خاں سالار جنگ  
 19۔ مرآئی غلیظ (میر حسن)  
 20۔ مرآئی سکندر  
 21۔ مرآئی ضمیر (میر مظفر حسین)  
 22۔ مرآئی فصیح (مرزا جعفر علی)  
 23۔ مرآئی گدا  
 24۔ مرآئی محبت  
 25۔ مرآئی مسکین  
 1۔ کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد کن  
 2۔ رضا لاہوری۔ رام پور  
 3۔ کتب خانہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی  
 4۔ کتب خانہ سید سبط محمد مظفر جاسی  
 5۔ کتب خانہ نواب محمد صادق ٹمس آباد  
 6۔ کتب خانہ یحیٰ الحسن صاحب سوہا  
 7۔ کتب خانہ یونور سٹی الہ آباد  
 8۔ اسٹیٹ لاہوری حیدر آباد کن  
 9۔ ادارہ گوہیات اردو، حیدر آباد کن  
 10۔ لکھنؤ یونور سٹی ٹیگور لاہوری  
 11۔ اورینٹل لاہوری باگی پور پٹنہ

26۔ میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی۔ ڈاکٹر جعفر رضا

(2) مطبوعہ

کتابیں

(الف)

- 27۔ آب بقا۔ عبدالرزاق عشرت لکھنوی  
 28۔ آب حیات۔ محمد حسین آزاد  
 29۔ آثار عشق۔ میر عشق مرتبہ مہذب  
 30۔ اردو شاعری پر ایک نظر۔ کلیم الدین احمد  
 31۔ اردو شہ پارے جلد اول۔ مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور  
 32۔ اردو کی ادبی تاریخ۔ عبدالقادر سروری  
 33۔ اردو مرثیہ۔ سفارش حسین

- 34۔ ارژنگ ادب۔ محمد منظر حسین
- 35۔ افکارِ عشق۔ مرتبہ مہذب لکھنوی
- 36۔ افکار و مسائل۔ سید احتشام حسین
- 37۔ المیزان۔ نظیر الحسن نون
- 38۔ انیس کی مرثیہ نگاری۔ اثر لکھنوی
- 39۔ براہین غم۔ عشق
- 40۔ برہان غم۔ عشق
- 41۔ برہان معاصر۔ طباطبائی
- 42۔ بساطین السلطین۔ براہیم زبیری
- 43۔ یو طبقہ۔ مترجم عزیز احمد
- 44۔ بہارِ ملی اردو زبان و ادب کا ارتقا۔ ڈاکٹر اختر ارتضیٰ
- 45۔ بیگمات اودھ۔ تصدیق حسین
- 46۔ تاریخ ادب اردو۔ رام بابو سکینہ مترجم مرزا محمد عسکری
- 47۔ تاریخ اودھ۔ نجم الغنی
- 48۔ تاریخ دکن در عہدِ سلطی (کھنسی سلطنت) عبد المجید صدیقی
- 49۔ تاریخ دکن جلد اول دوم سوم۔ مرتبہ سید علی بلگرامی
- 50۔ تاریخ فرشتہ جلد 3۔ ابوالقاسم فرشتہ مترجم طالب
- 51۔ تاریخ مسلمانانِ پاکستان و بھارت۔ انجمن زرقی اردو، کراچی
- 52۔ تذکرہ شعرائے اردو۔ میر حسن
- 53۔ تذکرہ مسرت افزا۔ ابوالحسن مرتبہ قاضی عبدالودود
- 54۔ تذکرہ نادر۔ مرتبہ سید مسعود حسن رضوی



- 55۔ تذکرہ ہندی۔ معق
- 56۔ پنجیس مغل۔ کلب حسین خاں نادر
- 57۔ چہار مقالہ۔ نقای عروضی سرگندی
- 58۔ حیات دیر حصہ اول و دوم۔ افضل حسین ثابت
- 59۔ حدائق السحر فی دقائق الشعر۔ رشید و طواط
- 60۔ حدیقتہ السلاطین۔ مرزا نظام الدین بہ قہج و تشیح از علی امیر مکرانی
- 61۔ نرمانہ عامرہ۔ غلام علی آزاد
- 62۔ داستان ادب حیدر آباد۔ ڈاکٹر سید محی الدین زور
- 63۔ دبستان دیر۔ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی
- 64۔ دفتر ماتم۔ دیر
- 65۔ دربار حسین۔ افضل حسین ثابت
- 66۔ دور عشق۔ مرجہ مہذب لکھنوی
- 67۔ دکن میں اردو۔ نصیر الدین ہاشمی
- 68۔ دکنی کے چند تحقیقی مضامین۔ ” ”
- 69۔ دیوان امیر۔ مظفر علی امیر لکھنوی
- 70۔ دیوان رشک۔ علی اوسط رشک لکھنوی
- 71۔ دیوان قبول۔ میر مہدی قبول
- 72۔ دیوان مہر۔ حاتم علی مہر
- 73۔ دیوان ناسخ۔ امام بخش ناسخ
- 74۔ رزم نامہ انیس۔ مرجہ سید مسعود حسن رضوی
- 75۔ رزم نامہ دیر۔ مرجہ نبیر لکھنوی

- 76۔ روح انیس مرتبہ سید مسعود حسن رضوی
- 77۔ رود کوثر شیخ محمد اکرام
- 78۔ ریاض النصار مصطفیٰ
- 79۔ سبج مثنی۔ مرتبہ خیر لکنوی
- 80۔ سخن شعرا۔ عبدالغفور خاں نساخ
- 81۔ سر و آزاد۔ غلام علی آزاد
- 82۔ سراپا سخن (مختصر) محسن لکنوی مرتبہ ڈاکٹر سلیمان حسین
- 83۔ سوانحات سلطین اودھ (قیصر التواریخ) کمال الدین حسینی
- 84۔ سیر المتأخرین۔ غلام حسین طباطبائی
- 85۔ شعار ویر۔ مرتبہ مہذب
- 86۔ شعرا الجم۔ شبلی نعمانی
- 87۔ شعر و شاعری (مقدمہ دیوان) حاتی
- 88۔ طبقات اکبری۔ نظام الدین احمد۔
- 89۔ طبقات شعرائے ہند۔ کریم الدین اور فیلیں
- 90۔ مادل شاعری مرعے۔ سعادت علی رضوی
- 91۔ عقد السحر فی شرح نقد الشعر۔ سید اصغر حسین
- 92۔ علی نامہ۔ نصرانی مرتبہ عبدالحمید صدیقی
- 93۔ غمات السعادت۔ سید غلام علی خاں نقوی
- 94۔ عمدہ منتجبہ۔ اعظم الدولہ سرور مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی
- 95۔ فردوسی ہند۔ ڈاکٹر آہ بیتا پوری
- 96۔ قابوس نامہ۔ امیر عنصر المعالی کیچکوس

- 97۔ کاشف الحقائق۔ جلد دوم۔ امداد امام اثر
- 98۔ کر بل کتھا۔ فضلی مرتبہ مالک رام و ڈاکٹر مختار الدین
- 99۔ کلیات سودا۔ سودا۔
- 100۔ کلیات محمد قلی قطب شاہ۔ مرتبہ زور
- 101۔ گلزار ابراہیم۔ علی ابراہیم خلیل
- 102۔ گزشتہ لکھنؤ۔ عبدالحلیم شرر
- 103۔ گلزار آصفیہ۔ غلام حسین خاں
- 104۔ گل کرست اور اس کا عہد۔ عتیق صدیقی
- 105۔ گلشن بے خار۔ شیفتہ۔
- 106۔ گلشن سخن۔ مردان علی خاں ستیلا مرتبہ سید مسعود حسن رضوی
- 107۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی
- 108۔ مختصر تاریخ ادب اردو۔ ڈاکٹر اعجاز حسین
- 109۔ مذہب اور شاعری۔ ” ”
- 110۔ محبوب الزمن۔ عبدالجبار خاں۔
- 111۔ محبوب الوطن۔ عبدالجبار خاں
- 112۔ مجموعہ نغز۔ قدرت اللہ شوق مرتبہ محمود شیرانی
- 113۔ مرثیہ انیس (۳ جلدیں) مرتبہ نائب حسین نقوی امردہوی
- 114۔ مرثیہ انیس (۳ جلدیں) نول کشور
- 115۔ مرثیہ انیس (۳ جلدیں) نظامی پریس بدایوں
- 116۔ مرثیہ انیس میں ا۔ امالی عتاصر۔ ڈاکٹر شارب رودلووی
- 117۔ مرثیہ دبیر۔ نول کشور

- 118۔ مراٹھی دتگیر ”
- 119۔ مراٹھی ضمیر جلد اول۔ نول کشور
- 120۔ مراٹھی میر۔ میر تقی میر مرتبہ مسیح الرحمان
- 121۔ مرثیہ نگاری اور میر انیس۔ ڈاکٹر احسن فاروقی
- 122۔ مرقع دہلی۔ ذوالقدر خان دوراں درگاہ قلی خاں
- 123۔ مطالعہ امیر، ڈاکٹر ابو محمد سحر
- 124۔ مغل اور اردو۔ نصیر حسین خیال
- 125۔ مقالات ہاشمی۔ نصیر الدین ہاشمی
- 126۔ منتخب للباب۔ خانی خاں (انگریزی ترجمہ)
- 127۔ منتخب التواریخ۔ عبدالقدور بدایونی
- 128۔ موزنہ انیس و دیر۔ شبلی
- 129۔ میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعرا۔ محمود فاروقی
- 130۔ نئے تنقیدی گوشے۔ ممتاز حسین
- 131۔ واقعات مملکت پنجاب پور۔ جلد اول و دوم۔ بشیر الدین احمد
- 132۔ ہندوستان کی حالت برطانوی تسلط کے قریب۔ اوون سڈنی مترجمہ ہاشمی فرید آبادی
- 133۔ یادگار غنیم۔ محمد عبداللہ خاں طہنم
- 134۔ یادگار شعرا۔ اشپرنگر مترجم طفیل احمد
- 135۔ یورپ میں دکنی مخطوطات۔ نصیر الدین ہاشمی
- (ب) مضامین
- 136۔ استاد ہاشم علی۔ جیلانی کامراں۔ شب تاب ۱۹۶۱





## BIBLIOGRAPHY (Contd.)

### C — Books in English

- |      |                           |   |  |
|------|---------------------------|---|--|
| 148. | <i>Bowra, C M</i>         |   | From Virgil To Milton.   |
| 149. | <i>Dixon, W M</i>         |   | English Epic And Heroic Poetry.                                    |
| 150. | <i>Forster, E M</i>       |   | Aspects Of The Novel.  |
| 151. | <i>Gayley &amp; Kurtz</i> | . | Methods and Materials of<br>Literary Criticism.                    |
| 152. | <i>Ghosh, M (Tr)</i>      | : | Natya Shastra  |
| 153. | <i>Herbert Read</i>       | . | Art And Society  |
| 154. | <i>Hoey, W (Tr)</i>       | : | Memoirs Of Delhi and Fyzabad,<br>Vol. I & II (Tarikh Farah Bakhsh) |
| 155. | <i>Hedney, J S.</i>       |   | Hegel's Aesthetics, A Critical Exposition.                         |
| 156. | <i>Leavis, J R</i>        |   | The Great Tradition.   |
| 157. | <i>Ralli, A</i>           | : | Poetry And Faith.  |
| 158. | <i>Richards, I A</i>      | : | Science And Poetry.  |
| 159. | <i>Scott-James</i>        | : | Making of Literature.  |
| 160. | <i>Shervani, H K</i>      |   | Mahmud Gavan, The Great<br>Bahman Vazir,                           |
| 161. | <i>Do</i>                 | : | The Bahmanis Of Deccan.  |
| 162. | <i>Srivastava, A L.</i>   | . | The First Two Nawabs Of Oudh.                                      |
| 163. | <i>Yazdani</i>            | . | Report of The Archaeological<br>Department, Hyderabad Deccan.      |
| 164. | <i>Do</i>                 | : | Bidar, Its History And Monuments.                                  |
-

## اشاریہ

### 1۔ افراد

آبرو، شاہ مبارک۔ 81

آتش، خواجہ حیدر علی۔ 341

آدم (پنغیر)۔ 382

آذری، شیخ۔ 44، 27

آرزو، مختار الدین احمد۔ 82

آزاد بگلرانی، میر غلام علی۔ 71

آزاد، محمد حسین۔ 413

آصف الدولہ (نواب اودھ)۔ 104، 113

223، 222، 127، 123، 122، 121، 120

343

آصف جاوید۔ اول۔ نظام الملک۔ 61، 70، 71

آصف جاوہانی۔ خان دوراں۔ 71

آصف خاں۔ 77

آغا شعیب، دلاور جنگ۔ 120

آغا میر، محمد الدولہ۔ 194، 195، 250

آفتاب احمد صدیقی۔ 14

آفرین علی خاں، محمد۔ 124

آویستا پوری، مسعود حسین۔ ڈاکٹر۔ 315

ایراہیم (پنغیر)۔ 382

ایراہیم بن مسلم۔ 97

ایراہیم عادل شاہ اول۔ 37

ایراہیم عادل شاہ ثانی۔ 37، 43، 49

ایراہیم قلی قطب شاہ۔ 37، 38

ایراہیم، مرزا (مرثیہ گو)۔ 85

ایراہیم نظام شاہ۔ 49

ابن عجاج۔ 203

ابن زیاد (دیکھئے عبید اللہ)

ابن سعد (دیکھئے عمر ابن سعد)

ابوالحسن (دیکھئے امیر الدین احمد)

ابوالفضل علای، شیخ۔ 77

ابواللیث صدیقی۔ ڈاکٹر۔ 168، 192، 193

223، 229

ابوتراب (دیکھئے علی ابن ابی طالب)

ابو تمامہ۔ 197

ابوطالب (علم پنغیر)۔ 201

ابوطالب خاں، آغا۔ 120

آثر، عداد امام۔ 331

آثر، مرزا جعفر علی خاں۔ 13، 434

اقتسام حسین، پروفیسر، دیپاچہ۔ 13، 87، 304

428

احسان (مرثیہ گو)۔ دیپاچہ۔ 112، 139، 143

144، 145، 146، 148

احسان، شیخ۔ 125

احسن فاروقی، محمد ڈاکٹر۔ 301، 303، 334

احمد (دیکھئے محمد پنغیر اسد)

احمد شاہ (بادشاہ دہلی)۔ 116، 119، 126

احمد شاہ بہمنی اوس۔ 22، 25

احمد شاہ بہمنی ثانی۔ 25، 26، 27

احمد فراہی، شیخ۔ 62

اختر اورینوی، ڈاکٹر۔ 117

ادیب، سید مسعود حسن رضوی، پروفیسر۔ دیباچہ۔

13، 27، 54، 80، 86، 87، 105، 126،

127، 139، 165، 168، 169، 219، 226،

228، 251، 333، 328، 373، 376، 388

ارجمند بانو۔ 14

ارجمند بانو، ممتاز کل۔ 77

ارجن۔ 323

ارسطو۔ 278، 280، 305، 306، 420، 424،

429

ازرق شامی 55 تا 56، 208، 209، 238،

296، 318، 322، 323

اسد اللہ (دیکھئے علی ابن ابی طالب)

اسکاٹ جمس۔ 305، 433

اسماعیل (پیغمبر)۔ 417

امیر لکھنؤ، مظفر علی۔ 225

اشبرنگر۔ 87

اشرف (مرثیہ گو)۔ 61

اشرف، شیخ۔ 42

اشرف الدولہ۔ 92

اصغر (دیکھئے علی اصغر)

اظہر مسعود رضوی، سید۔ دیباچہ

اعجاز حسین، سید، ڈاکٹر۔ دیباچہ۔ 13، 228،

322، 422

افتخار الدولہ۔ (دیکھئے میوہ رام)

افسردہ، مرزا پناہ علی بیگ، دیباچہ۔ 149، 150،

153، 154، 156، 157، 158، 159

افسوس، میر شیر علی۔ 105، 107، 168

اقبال، شیخ محمد علامہ، سر۔ 331، 417

اکبر (دیکھئے علی اکبر)

اکبر، جلال الدین محمد، شہنشاہ۔ 78، 114

اکرام، شیخ محمد۔ 76، 77

الماس علی خاں۔ 121، 223، 224

الیاس (پیغمبر)۔ 326

الیاس علی خاں، محمد۔ 124

امامی استر آبادی۔ 34

امّ سلمہ۔ 152

امّ کلثوم (بنت علی)۔ 141، 151، 173

امیر الدین احمد، ابوالحسن۔ 116

امین الملک (دیکھئے امین خاں)

امین خاں، امین الملک۔ 38

امین خاں، محمد۔ 79

امین، میر محمد، سعادت خاں، برہان الملک۔ 118،

119، 123، 126

انجو، عیس الدین۔ 22

انجو، شاہ حسن۔ 34

انجو، میر فضل اللہ۔ 19، 20، 21، 22، 32

انس، سید محمد مرزا۔ 269، 389

انس، میر مہر علی۔ 165

انشاء، سید انشاء اللہ خان۔ 317، 341

انیش، میر بہر علی، دیباچہ۔ 165، 166، 167،

169، 222، 253، 276، 277، 278، 280،

- 281، 282، 283، 285، 288، 289، 290،  
 291، 292، 293، 294، 299، 300، 301،  
 302، 303، 304، 305، 306، 307، 309،  
 310، 311، 312، 313، 314، 315، 316،  
 318، 320، 321، 322، 323، 325، 326،  
 327، 328، 329، 330، 331، 332، 333،  
 334، 335، 336، 337، 338، 339، 341،  
 342، 353، 366، 380، 388، 402، 405،  
 414، 422، 431، 434، 435، 436، 441،  
 442  
 اوج مرزا محمد جعفر۔ 373  
 اورنگ زیب، محی الدین محمد، عالمگیر۔ 36، 60، 61  
 82  
 ایلٹ، ٹی۔ ایس۔ 405، 430  
 ایوبؑ (غیر)۔ 300  
 ایوب، ابوالبرکہ۔ 35  
 باقر خان۔ آغا۔ 120  
 باقر، محمد، ڈاکٹر۔ 389  
 بانو (دیکھئے شہر بانو)  
 بادشاہی۔ ایم۔ 382  
 بتول (دیکھئے قاطعہ بیت رسول)  
 بھر، پردیسر۔ 420  
 بحر، شیخ لد اوعلیٰ۔ 374  
 بحرئی۔ شیخ محمود۔ 61  
 بدایونی، عبدالقادر سلطان۔ 76  
 بدر عالم۔ 139  
 برحق، محمد رضا خان، فتح الدولہ۔ 374  
 بردان الملک سعادت خان (دیکھئے امین)
- 34۔ بردان نظام شاہ  
 بلوچ "بیوت" ہاسٹل۔ 116  
 بندہ حسن (مرشد گو)۔ 408  
 بو تراب (دیکھئے علی ابن ابی طالب)  
 بوعلی شاہ۔ 124  
 بہادر شاہ اول۔ 79  
 بھرت سنی۔ 282، 283  
 بہزاد (مصور)۔ 306، 334  
 بہمن شاہ۔ 21  
 بہو بیگم۔ 120، 149، 224  
 بیدار، شہنازہ سنگھ، رائے۔ 123  
 بیدل، مرزا عبدالقادر۔ 336، 343  
 بیرم خاں (خان خاتان)۔ 77  
 پونی کنتی تلکینا (تلکین شاعر)۔ 38  
 حاکم۔ 437  
 تبسم احمد۔ 61  
 تجلی (دا، دیر تلی میر)۔ 133  
 ترقی، مرزا محمد تلی۔ 165  
 تصدق حسین، شیخ۔ 118  
 تعلق، سید مرزا۔ دیباچہ۔ 378، 389، 390  
 402، 442  
 تغرش خان۔ 30  
 تھارانی، سعد الدین۔ علامہ۔ 19  
 تفضل حسین خان، علامہ۔ 193  
 تلی، میر محمد تلی عرف میر گھاسی۔ 92  
 ثابت، میر افضل حسین۔ 126، 127، 222،  
 223، 352، 354، 366  
 ثروت، غلام مخدوم، مفتی۔ 117



- جائی، عبدالرحمن۔ 30  
 جائی، حجام (مرثیہ گو)۔ 85  
 جرات، شیخ قلندر بخش۔ 107، 105  
 جعفر (دیکھئے محمد ابن زینب)  
 جعفر (برادر شاہ طاہر)۔ 34  
 جعفر رضا۔ ذاکٹر۔ 13، 370، 378، 390  
 391  
 جعفر زنگی، میر۔ 80  
 جعفر طیار (ابن ابی طالب)۔ 204، 237  
 254، 285، 297  
 جلال عسیر، مرزا۔ 343  
 جلال لکھنوی، ضامن علی۔ 375  
 جلال خاں۔ 25  
 جوش ملیح آبادی، بشیر حسن خاں۔ 437  
 جران الحسن۔ 14  
 جوہری، آیت اللہ شاہ۔ 117  
 جہاں دار شاہ، معز الدین۔ 118  
 جہاں گیر نور الدین محمد (شہنشاہ)۔ 62، 78  
 جیلانی کامران۔ 62  
 چیت سنگھ، راجا۔ 116  
 حاتم شاہ۔ 62  
 حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین۔ 76  
 حالی، خواجہ الطاف حسین۔ دیباچہ۔ 329، 331  
 413، 421  
 حبیب ابن مظاہر۔ 204  
 حبیب اللہ شاہ۔ 25  
 نحر، (ابن یزید الریاحی)۔ 57، 59، 66، 213  
 214، 245، 251، 292، 293، 303، 308  
 311، 312، 367، 368، 392، 430، 431  
 حوین (مرثیہ گو)۔ 86  
 حسرت، خیر الدین محمد۔ 116  
 حسق (امام، ابن علی)۔ 55، 56، 65، 67، 69  
 103، 105، 106، 157، 182، 200، 208  
 230، 244، 251، 253، 262، 294، 323  
 350، 360، 408، 414  
 حسنین۔ 412  
 حسن خاں بھمنی (شہزادہ)۔ 22  
 حسن رضا خاں، مرزا اسرار الدولہ۔ 121، 122  
 حسن علی، مرزا۔ 120  
 حسن کاشی، ملا۔ 84، 226  
 حسن مولا۔ سید۔ 35  
 حسن میر۔ 105، 130، 131، 165، 166  
 269، 333  
 حسین (امام) ابن علی۔ 22، 27، 28، 29، 34  
 36، 44، 45، 46، 48، 55، 57، 64، 65  
 66، 74، 75، 83، 90، 96، 98، 99، 100  
 101، 103، 104، 126، 127، 137، 141  
 142، 143، 152، 153، 154، 160، 168  
 175، 178، 182، 184، 196، 197، 204  
 209، 211، 213، 214، 225، 230، 237  
 244، 247، 249، 250، 257، 258، 262  
 270، 275، 278، 279، 280، 281، 283  
 284، 285، 288، 289، 290، 292، 293  
 294، 296، 298، 299، 300، 301، 303  
 304، 308، 320، 323، 333، 348، 360  
 362، 363، 367، 368، 369، 371، 381



- خلیل اللہ کرمانی، شاہ۔ 25  
 خلیل۔ علی ابراہیم خاں، نواب۔ 133، 126  
 خیال، نصیر حسین خاں، نواب۔ 126  
 خیرات حسن۔ 14  
 خیر الدین عابدی۔ 48  
 دانجے۔ 430، 427  
 داؤد (بخیر)۔ 240  
 دبیر، مرزا سلامت علی۔ دیباچہ۔ 228، 227  
 336، 341، 342، 344، 347، 352، 354  
 355، 357، 359، 360، 361، 362، 363  
 366، 367، 369، 371، 372، 379، 388  
 414، 417، 442  
 درگاہ قلی خاں، سالار جنگ، تان دوراں۔ دیباچہ۔  
 16، 62، 70، 71، 72، 74، 75، 82، 84  
 85، 86، 89، 108، 407  
 دریا خاں۔ 30  
 دلاور جنگ (دیکھئے آغا اسماعیل)  
 دلاور علی، میر، غفراں مآب۔ 121، 122، 192  
 196، 220  
 دلیر، چمنو (چمنو، جھنگو) لعل سکینہ۔ دیباچہ۔  
 139، 144، 170، 190، 192، 193، 231  
 247، 248، 249، 250، 251، 252، 253  
 255، 256، 257، 258، 259، 261، 262  
 263، 265، 266، 267، 268، 269، 338  
 385، 411  
 دین دار خان۔ 30  
 دیوانہ، قاسم۔ 343  
 ڈکسن، پروفسر۔ 427  
 382، 383، 392، 399، 400، 406، 414  
 417، 418، 419، 421، 428، 429، 430  
 431، 432، 438، 441  
 حفیظ (مرثیہ گو)۔ 269  
 حفیظ اللہ خان، محمد۔ 14  
 حمزہ (ابن عبد المطلب)۔ 312  
 حمید عثمانی۔ ڈاکٹر۔ 14  
 حیدر (دیکھئے علی ابن ابی طالب)  
 حیدر بخش، مہیاں۔ 124  
 حیدر توتیا می۔ 78  
 حیدری۔ حیدر بخش۔ 105، 106، 107  
 حیدری، حیدر علی شاہ۔ 113، 116، 126، 127  
 129، 130، 139، 158، 160، 185، 201  
 296، 362، 408، 410  
 حیدری خاں۔ (مرثیہ گو)۔ 408  
 خادم (قدیم مرثیہ گو)۔ 87  
 خادم۔ سید حیدر علی۔ 116  
 خانی خاں۔ 79  
 خضر (بخیر)۔ 60  
 خلف حسن بصر۔ 22  
 خلق، میر احسن۔ 269، 333  
 خلق، مرزا ظہور علی۔ 116، 159، 165 (نہر  
 دیکھئے ظہور)  
 خلق، میر مستحسن۔ دیباچہ۔ 165، 168، 169  
 170، 171، 172، 173، 175، 177، 180  
 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188  
 189، 190، 191، 269، 338، 411  
 ظلیل (دیکھئے ابراہیم بخیر)

73، 74، 106، 114، 128، 134، 140،

148، 156، 158، 178، 200، 226،

زینب بنت علی۔ 66، 127، 141، 145، 147،

151، 161، 173، 177، 178، 180، 184،

189، 199، 201، 204، 240، 243، 244،

253، 254، 256، 257، 283، 284، 285،

287، 288، 294، 301، 303، 307، 309،

325، 363، 364، 365، 366، 414، 417،

431، 434،

سلطان شیخ۔ 85،

سلطان قلی۔ 30،

سلمہ (بنت) ام سلمہ۔ 89،

سلیمان حسین، سید ڈاکٹر۔ 167،

سلیم علی قلی۔ 343،

سودا، مرزا محمد رفیع۔ 16، 86، 92، 93، 94، 95،

96، 97، 98، 99، 102، 103، 131، 141،

243، 338، 341، 344، 411، 417، 440،

442،

سید جلال بخاری۔ 25،

سید سجاد (دیکھئے زین العابدین)

سید علی بکرای۔ 18، 35،

سنٹس بری۔ 437،

شاد عظیم آبادی۔ 193، 195، 211، 218، 255،

شارب دروولی (سید حبیب عباس)۔ 229،

شاہ جہاں، شہاب الدین محمد شہنشاہ۔ 77،

شاہد مسیح الزماں۔ 14،

شاہ رخ۔ مرزا سلطان ہرات۔ 28،

شاہ طاہر۔ 34،

ذاکر حسین فاروقی، ڈاکٹر۔ 352،

ذوالقدر بہادر نواب۔ 168،

ذوق، شیخ محمد ابراہیم۔ 317، 341،

ذوقی، مرثیہ گو۔ 61،

راحت خاں۔ 115،

رائخ، (مرثیہ گو)۔ 269،

رباب، والدہ یکینہ بنت حسینؑ۔ 173، 245،

رستم ایرانی سورما۔ 57، 320، 323،

رسکن، جان۔ 328،

رسوار رام سکینہ۔ 248،

اشک، میر علی اوسط۔ 165، 248، 374،

رشید لکھنوی۔ 378،

رشید موسوی، ڈاکٹر۔ 13، 42، 48،

رضا حسین عرف صفدر حسین۔ 165،

رضوی، سید مسعود حسن (دیکھئے ادیب)

رفیع الدولہ، نواب۔ 194،

رند، سید محمد خان۔ 165،

روح اللہ خاں۔ 79،

روم، مولانا (جلال الدین رومی)۔ 74،

رومی (دیکھئے روم)

رواق علی خاں، حکیم۔ 193،

زبیری، ابراہیم۔ 52، 53، 54،

زور، سید محی الدین قادری، ڈاکٹر۔ 36، 39، 40،

65،

زہرا (دیکھئے فاطمہ بنت رسول)

زہیر ابن قین، نکلی۔ 204،

زیدی۔ (دیکھئے علی جواد)

زین العابدینؑ (امام) علی ابن الحسین۔ 65، 66،

161، 156، 150، 148، 147، 145، 141  
 245، 217، 216، 215، 187، 180، 171  
 360، 342، 287، 283، 278، 261، 259  
 370، 363  
 شیر ملک خاں۔ 23  
 شیریں (کنیز حسین)۔ 360، 267، 251  
 363، 362  
 شیخو۔ محمد مصطفیٰ خاں نواب۔ 249، 247، 168  
 شیکسپیر، ولیم۔ 430  
 صادق۔ سید محمد نواب۔ 167، 13  
 صالح ہمدانی۔ میر محمد۔ 49  
 صاحب تہذیب، مرزا محمد علی۔ 352، 343، 220  
 صدر النساء، بیگم۔ 120، 118  
 صدیقی (دیکھئے ابوالیث، عبدالحجید اور شفیق)  
 صفا۔ حیدر علی۔ 14  
 صفدر جنگ، ابولمصور، (نواب اودھ) 118  
 صفدر حسین (دیکھئے رضا حسین)  
 صفدر حسین، ڈاکٹر۔ 219  
 صفری (دیکھئے فاطمہ صفری)  
 صلابت جنگ۔ 71  
 صلاح (مرثیہ گو)۔ 87، 81، 80  
 ضائع، میر غلام حسین۔ 333  
 ضمیر، میر مظفر حسین، دیباچہ۔ 165، 164، 159  
 207، 194، 191، 190، 185، 184، 169  
 226، 225، 224، 223، 222، 221، 209  
 234، 233، 231، 230، 229، 228، 227  
 246، 245، 242، 241، 239، 236، 235  
 344، 342، 338، 337، 336، 310، 269

شاہ قلی سلطان۔ 25  
 شاہ کمال۔ 132  
 شاہ محمد نیشاپوری، مرزا۔ 34  
 شاہ نواز خاں، نواب۔ 78  
 شای (دیکھئے علی عادل شاہ خانی)  
 شکی نعمانی۔ 253، 252، 228، 167، 166  
 411، 410، 354، 353، 345، 343، 332  
 414، 413  
 شمیم مسیح اثریں۔ 14  
 شیعہ، دیکھئے حسین  
 شتاب رائے۔ راجا۔ 116  
 شجاع (شہزادہ پسر شاہجہاں)۔ 77  
 شجاع الدولہ (نواب اودھ)۔ 118، 104  
 193، 149، 127، 120، 119  
 شرر۔ عبدالحلیم۔ 241  
 شرف علی خاں، نواب۔ 82  
 شیردانی (دیکھئے ہارون خاں)  
 شفیق۔ بچھی نرائن۔ 71  
 شکر۔ 425  
 شنگ۔ 425  
 شمر (ابن لوی اجوش)۔ 367، 203، 45  
 شمعون ابن ساقس۔ 205  
 شوپہار۔ 425  
 شورش۔ 131  
 شوق۔ قدرت اللہ۔ 86  
 شوکت بخاری۔ 343  
 شہادت جنگ۔ 116  
 شہر بانو۔ 137، 100، 87، 83، 68، 67

380، 384، 386، 398، 415، 417، 430،

431

عباس اقبال۔ 359

عبدالرزاق (سفیر ہرات)۔ 28، 29

عبدالمستلیم ندوی۔ 168، 228

عبدالحمد، خواجہ۔ 77

عبدالقادر (دیکھئے بدایونی اور سروری)

عبداللہ ابن حسن۔ 67

عبداللہ ابن حفصیف۔ 251، 262

عبداللہ ابن مسلم۔ 207

عبداللہ قطب شاہ سلطان۔ 37، 40

عبداللہ، میر (سکین؟)۔ 84، 85

عبدالحمید صدیقی۔ 19، 20، 22، 30، 33

عبدالمطلب۔ 201

عبدالودود، قاضی۔ 13، 116، 131، 167

عبید اللہ ابن زیاد۔ 119

عقیق صدیقی، محمد۔ 87

عرقی شیرازی، جمال الدین۔ 77

عزیز احمد۔ 420، 424

عزیز اللہ گیلانی، ملا۔ 35

عسکری، محمد مرزا۔ 169

عشرت، خواجہ عبدالرؤف۔ 195، 196

عشق، میر حسین، میرزا۔ دیباچہ۔ 374، 375

376، 377، 378، 379، 380، 383، 384

385، 386، 388، 389، 391، 392، 442

عشق۔ 130

عطیہ نشاط۔ 14

عقیل ابن ابی طالب۔ 192

347، 369، 372، 374، 378، 410، 411،

442، 412

ہفتم، محمد عبداللہ۔ 373

طاب (مترجم تاریخ فرشتہ)۔ 19، 23

طاہر دیکھئے شاہ طاہر، طاہر مرزا محمد۔ 373

طباطبائی (صاحب "میران معاصر") 19

طپاں پور الحق، شاہ۔ 117

طرب (تخلص اول دیگر، دیکھئے دیگر)

طوبہ (میزبان مسلم)۔ 416

طہاسپ صفوی (شاہ ایران)۔ 76

ظفر علی، مرزا۔ 225

ظہور، مرزا ظہور علی خلیق۔ 167، 269 (نیز دیکھئے

خلیق)

عابد (دیکھئے زین العابدین)

عادل خاں۔ 37

عاشق، کلیان سنگھ راجا۔ 116

عاصمی (مرثیہ گو)۔ 92

عالمگیر (دیکھئے اورنگ زیب)

عالی، نعمت خاں۔ 114

عباس، مبین علی۔ 73، 77، 97، 98، 103، 122،

130، 134، 137، 145، 155، 158، 161،

171، 172، 182، 183، 187، 188، 201،

202، 204، 209، 210، 213، 214، 232،

237، 238، 239، 240، 242، 243، 244،

252، 253، 254، 256، 262، 263، 264،

266، 270، 271، 279، 280، 283، 288،

296، 301، 303، 307، 308، 309، 312،

314، 315، 323، 325، 326، 337، 348،



علاء الدین حسن گنگوئی بہمنی۔ 17، 18، 28، 29  
 علی ابن ابی طالب۔ 22، 25، 32، 34، 43،  
 45، 46، 47، 65، 66، 73، 74، 106، 114،  
 128، 134، 139، 140، 148، 156، 158،  
 178، 182، 194، 200، 201، 213، 226،  
 234، 237، 243، 245، 250، 251، 262،  
 263، 266، 286، 299، 312، 322، 335،  
 360، 388، 397، 414  
 علی اصغر۔ 56، 57، 66، 67، 68، 83، 88،  
 96، 97، 100، 134، 136، 137، 141،  
 145، 146، 158، 172، 211، 253، 260،  
 270، 278، 342، 362، 370، 383، 385،  
 407  
 علی اکبر۔ 82، 83، 101، 106، 114، 129،  
 130، 145، 146، 150، 151، 153، 156،  
 158، 161، 167، 176، 177، 179، 184،  
 196، 204، 206، 209، 211، 212، 216،  
 231، 253، 254، 256، 257، 259، 264،  
 281، 283، 284، 285، 288، 300، 301،  
 308، 318، 319، 326، 346، 347، 362،  
 363، 364، 365، 366، 369، 370، 371،  
 372، 385، 393، 399، 412  
 علی جواد زیدی۔ 222، 223، 226  
 علی حسن (مرثیہ خواں)۔ 408  
 علی سرہندی، ناصر علی۔ 343  
 علی عادل شاہ اول۔ 37، 49، 50  
 علی عادل شاہ ثانی (شاعر قلعت)۔ 37، 52، 53  
 علی گل استرآبادی، ملا۔ 34

علی مازندرانی، ملا۔ 35  
 علی مردان۔ 77  
 عمر ابن سعد۔ 55، 203، 205، 214، 265،  
 266، 292، 299، 322، 416  
 عمر دامن عبود۔ 201، 323  
 عمر۔ 201  
 عنصر المعالی (دیکھئے کیاؤں)  
 عون ابن زینب۔ 129، 161، 184، 204،  
 240، 252، 253، 283، 288، 303، 316،  
 347، 365، 367، 368، 385، 415  
 عیسیٰ (مسیح)۔ 350، 352، 382  
 قازی الدین حیدر (بادشاہ اودھ)۔ 249، 343،  
 412  
 غائب، مرزا اسد اللہ خاں۔ 336، 341، 389  
 غفراں مآب (دیکھئے دلدار علی)  
 غلام حسین خاں۔ 117  
 غلام حسن۔ مولوی۔ 341  
 غلام علی۔ 225، 410  
 غلام یزدانی۔ 26  
 غمگین (مرثیہ گو)۔ 85، 86  
 غنی کشمیری۔ 343  
 قاضی شاہی، ایم۔ 291  
 قاروٹی (دیکھئے احسن، ذاکر حسین اور محمود)  
 فاطمہ (نبی رسول)۔ 45، 46، 65، 67، 74،  
 105، 106، 109، 114، 137، 142، 148،  
 152، 153، 158، 174، 178، 200، 214،  
 234، 240، 245، 251، 258، 270، 312،  
 361، 365، 414



فاطمہ مغربی (بنت حسین)۔ 137، 144، 145،  
 148، 152، 153، 161، 175، 176، 188،  
 189، 190، 245، 258، 262، 270، 278،  
 303، 360، 399، 401، 416  
 فاطمہ کبریٰ (بنت حسین)۔ 69، 145، 146،  
 161، 259، 260، 303  
 خدا علی اخباری۔ مولوی۔ 342  
 فرخ سیر (بادشاہ دہلی)۔ 82  
 فرخ میر علی۔ 77  
 فردوسی۔ ابوالقاسم۔ 428  
 فرشتہ۔ ابوالقاسم۔ 19، 23، 49  
 فرہاد الملک۔ 30  
 فصیح، مرزا جعفر علی۔ دیباچہ۔ 164، 174، 184،  
 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196،  
 197، 199، 201، 202، 207، 208، 209،  
 210، 215، 217، 218، 219، 220، 231،  
 236، 269، 270، 310، 338، 385، 389،  
 411، 412، 413  
 فضل الدین، حافظ۔ 63  
 نذر۔ (کنیز اہل بیت)۔ 213، 367  
 نطرت۔ مرزا قنبر۔ 80  
 نون۔ نظیر الحسن۔ 357، 366، 373  
 فیروز شاہ بہمنی۔ 20، 21، 22، 24  
 فیروز شاہ تغلق۔ 78  
 یقینی۔ فیاضی، ابوالفیض۔ 77  
 قادر حسین علی۔ 221، 222، 223  
 قادر، خلیفہ۔ 63

قادی، حامد حسن۔ 168  
 قاسم ابن حسن۔ 54، 55، 56، 58، 63، 66،  
 67، 69، 70، 73، 89، 91، 93، 94، 95،  
 97، 100، 101، 104، 129، 130، 133،  
 135، 136، 141، 145، 146، 158، 160،  
 161، 170، 171، 179، 184، 185، 186،  
 187، 190، 191، 204، 208، 209، 210،  
 215، 216، 217، 218، 232، 234، 238،  
 244، 253، 254، 257، 258، 259، 294،  
 295، 296، 303، 318، 321، 322، 323،  
 343، 408، 433  
 قاسم علی خان بلواب۔ 124  
 قائم۔ شیخ قیام الدین۔ 92، 105، 107  
 قبول۔ مرزا امجد علی خاں۔ 224  
 قدامہ، ابوالقمر۔ 351  
 قربان علی (مرثیہ گو)۔ 87  
 قنبر (غلام علی)۔ 249  
 قوام الملک۔ 30  
 کاظم علی مرزا۔ 341  
 کالی داس۔ 428  
 کبریٰ (دیکھئے فاطمہ کبریٰ)  
 کروچ۔ 309  
 کریم الدین، فشی۔ 86، 126، 127، 149،  
 150، 167  
 کسریٰ (نوشیرواں)۔ 362  
 کفایت اللہ (معمار)۔ 121  
 کلیم (دیکھئے موسیٰ)

کلیم (مرثیہ گو)۔ 87

کلیم ہمدانی۔ ابو طالب۔ 220، 343، 345،

352

کلیم الدین احمد، پروفیسر۔ 302، 303، 307،

320، 321، 359

کمال الدین حیدر حسنی، سید۔ 120، 121، 127،

224

کلرچ، بیسویں ٹیلر۔ 336

کیا دس حضرت المعالی۔ امیر۔ 358

کار ساداتی۔ 87، 126

گدا، مرزا گدا علی۔ دیباچہ۔ 112، 139، 140،

141، 142، 143، 144، 158، 160، 225،

410

گلکرسٹ، جان ہارتموک، ڈاکٹر۔ 87

گوئے۔ 425

گیلی۔ 426

گیو (ایرانی سورا)۔ 322

لطف علی خاں۔ 85

مالک رام۔ 82

مانی۔ 306، 334

مبارک، شیخ۔ 81

مبارک محل۔ 250

مجتوں (قیس عامری)۔ 351

محب (مرثیہ گو)۔ دیباچہ، 16، 90، 91، 109،

407

محب اللہ شاہ۔ 25

مخشم کاشی۔ 84، 93، 100

مخدوم۔ غلام جیلانی۔ 117

مخدوم، محمد ("غلام") حسین۔ 117

محمد (بخیر اسلام) ابن عبد اللہ۔ 46، 57، 58،

67، 74، 75، 102، 105، 152، 156، 199،

205، 207، 209، 214، 230، 231، 254،

255، 299، 311، 323، 355، 382، 386،

401

محمد (ابن زینب)۔ 129، 161، 184، 204،

240، 252، 253، 283، 288، 303، 316،

347، 365، 367، 368، 385، 415

محمد ابن مسلم۔ 97، 204

محمد تخلق۔ 20

محمد شاہ (بادشاہ دہلی)۔ 71، 82، 84

محمد شاہ، بہمنی اول۔ 17، 19، 25

محمد شاہ، بہمنی ثانی۔ 19، 30

محمد علی۔ 194

محمد قطب شاہ۔ 40

محمد قلی قطب شاہ۔ 16، 39، 40، 43، 45، 46،

52، 405

محمد، ملا (روضہ خوان)۔ 122

محمد یزدی، ملا۔ 78

محمود خاں۔ 20

محمود شاہ، بہمنی۔ 29، 32

محمود غزنوی، سلطان۔ 72

محمود فاروقی۔ 166

محمود گداواں، خواجہ جہاں۔ 29، 30، 31، 32،

33، 34، 47

مخلوق، میر احسان۔ 269، 333

مدار الدول، نواب۔ 119

- مر قنصی (دیکھئے علی ابن ابی طالب)  
مر قنصی خاں، نواب۔ 115  
مرحب۔ 322  
مرزا (مرثیہ گو)۔ 16، 51، 53، 54، 56، 57،  
59، 60، 68، 405، 417، 441  
مسعود حسن رضوی (دیکھئے ادیب)  
مسکین، میر عبداللہ۔ دیباچہ، 16، 82، 85، 86،  
87، 89، 90، 408  
مسلم ابن عقیل۔ 66، 97، 170، 204، 207،  
213، 245، 251، 252، 262، 263، 414،  
416  
مسجی، حاجی۔ 124  
سیح الزماں، ڈاکٹر۔ دیباچہ  
سحقی، شیخ غلام ہمدانی۔ 131، 132، 165،  
166، 192، 193، 221، 222، 223، 224،  
225، 227، 247، 248  
مصطفیٰ (دیکھئے محمد پیغمبر اسلام)  
مصیب الہ آبادی۔ 116  
مظفر حسین خاں کھوہ، نواب۔ 193  
مظفر حسین، محمد۔ 418  
معتدالدولہ، (دیکھئے آغا میر)  
معین الدین صائدی، خواجه۔ 34  
مغیث شیرازی۔ 25  
مقبول، ملا (مرثیہ گو) 82  
مقبول (مرثیہ گو)۔ 139  
مشن، جان۔ 427  
ممتاز بیوہ۔ 250  
ممتاز حسین۔ 305  
ممتاز محل (دیکھئے اریحند بالو)  
منظر۔ سید سبط محمد۔ 14، 167  
منیر الدولہ۔ 116  
منیر شکوہ آبادی، سید اسماعیل حسین۔ 375  
موسیٰ (پیغمبر)۔ 347، 382  
موسیٰ، خواجہ محمد۔ 118  
مومن، مومن خاں۔ 336  
مونس، میر نواب۔ 165  
موہن سنگھ، راجا۔ 115  
مہابت خاں۔ 115  
مہدی بازندران، ملا۔ 343  
مہذب لکھنوی، سید محمد مرزا۔ 387، 390، 391  
مہربان (شاگردِ سودا)۔ 92  
مہر مرزا حاتم علی بیگ۔ 224  
میر حملہ۔ 79  
میر علی (مرثیہ خواں)۔ 408  
میر، میر محمد تقی۔ دیباچہ، 16، 92، 100، 102،  
103، 104، 109، 133، 332، 336، 442  
میر نواب۔ 160  
میوہ رام۔ مہاراجہ۔ افتخار الدولہ۔ 249، 250  
نائی۔ محمد شاکر۔ 133  
نادر شاہ۔ 71  
نادر، ملک حسین خاں۔ 374  
ناسخ، شیخ امام بخش۔ 140، 162، 192، 219،  
231، 248، 336، 341، 352، 374، 375،  
389  
ناصر الدین کر بلائی۔ سید۔ 22  
ناصر خاں (مرثیہ گو)۔ 408

- ناصر علی سرہندی (دیکھئے علی سرہندی)  
 ناصر لکھنوی، سعادت خاں۔ 250  
 نجم الغنی۔ مولوی۔ 119  
 نجم (مرثیہ گو)۔ 85، 61  
 نساخ۔ عبدالغفور خاں۔ دیباچہ، 389  
 نصرتی۔ 50  
 نصیر الدین حیدر (بادشاہ اودھ)۔ 249  
 نظام الدین احمد۔ 19  
 نظام الدین۔ سید۔ 13  
 نظام الملک (دیکھئے آصف جاہ اول)  
 نظامی مراد علی سرمدی۔ 357  
 نظیری۔ پری۔ محمد حسین۔ 77  
 نعمان ابن مقاتل۔ 206  
 نعمت اللہ خاں۔ 79  
 نعمت اللہ خاں عالی (دیکھئے عالی)  
 نواز قس، مرزا خانی۔ 248، 247  
 نوح (بنیبر)۔ 382  
 نور اللہ۔ شاہ۔ 25  
 نور اللہ سوستری، قاضی۔ 78  
 نور جہاں۔ 77  
 نورتی (مرثیہ گو)۔ 80، 43  
 غیر مسعود رضوی۔ ڈاکٹر۔ 14  
 واجد، شیخ محمد بخش۔ 225  
 والیتر۔ 427  
 والیک۔ 428  
 وچھی سٹا۔ 441، 405، 46، 42  
 وحید اللہ بدایونی۔ 168  
 وزیر، خواجہ محمد وزیر۔ 374  
 وٹار۔ خلیل۔ 14  
 ولی دکنی۔ 108، 72، 62  
 ہادی علی، مرزا۔ 193  
 ہارون خاں شیردانی۔ 20، 21، 23، 24، 25  
 26، 30، 31، 32، 37  
 ہاشم (جد رسول)۔ 362  
 ہاشم (مجاہد کر بلا)۔ 205، 206  
 ہاشمی فرید آبادی، سید۔ 78  
 ہاشمی، نصیر الدین۔ 13، 37، 42، 48، 56، 64  
 ہانی ابن عروہ۔ 416  
 ہریری خانم۔ 165  
 ہمایوں شاہ لکھنوی۔ 30  
 ہمایوں۔ نصیر الدین محمد (بادشاہ)۔ 77  
 ہمت خاں۔ 116  
 ہند (زوجہ یزید)۔ 251، 260  
 ہوریس۔ 425  
 ہوشدار، مرزا۔ 92، 116، 167  
 ہوسر۔ 425، 427، 428  
 ہگل۔ 425  
 یر اللہ (دیکھئے علی ابن ابی طالب)  
 یزید ابن معاویہ۔ 29، 36، 103، 414، 416  
 یعقوب (بنیبر)۔ 106  
 یکر رنگ، مصطفیٰ خاں۔ 81، 92  
 یوسف (بنیبر)۔ 106، 351، 357  
 یوسف عادل خاں رشہ۔ 30، 33، 34، 47، 48  
 یوسف (بنیبر)۔ 351



## 2۔ مقامات

آگرہ۔ 14، 34، 76، 79

آندھرا پردیش۔ 14

اتراواں۔ 14

احمد آباد۔ 79

احمد نگر۔ 33، 35، 36

اڈخرا۔ 62، 65

اعظم گڑھ۔ 115

الہ آباد۔ 13، 14، 113، 115، 116، 139

امرتسر۔ 105

اودھ۔ 104، 113، 115، 118، 120، 122،

123، 126، 131، 132، 140، 144، 161،

162، 244، 249، 253

اورنگ آباد۔ 60، 71

ایران۔ 17، 18، 20، 21، 27، 30، 34، 35،

38، 76، 113، 115، 121، 192، 377،

390

ایشیا۔ 18

بدخشاں۔ 357

برہان پور۔ 62، 63

بلگرام۔ 114

بارس۔ 115، 116

بنگال، بنگالہ۔ 113، 114، 116، 127، 133

بحیرہ ہوم۔ 116

بجپور۔ 29، 30، 34، 35، 36، 37، 47، 48،

52، 60

بیدر۔ 22، 24، 31

پاکستان۔ 105، 114

پٹنہ (عظیم آباد)۔ 13، 82، 131

پنجاب۔ 131

پنجموڑا۔ 224

پہلواہی۔ 117

ترکستان۔ 17، 38

تلنگانہ۔ 21

تکوی۔ 115

تنگ بھدرا (دریا)۔ 17

توران۔ 119

تہران۔ 359

جائس۔ 14، 114، 115، 127، 168

جون پور (دکن)۔ 34

جون پور (پنجاب)۔ 78، 113، 115، 168

جھونسی۔ 139

چتر گڑھ۔ 114

چمپین۔ 435

حلب۔ 205

حیدر آباد۔ 13، 25، 31، 36، 71، 105، 132،

167

خانان پور۔ 22

حقن۔ 312

خراساں۔ 34

خیبر۔ 178

وائل۔ 18

دکن۔ 17، 18، 19، 20، 21، 23، 24،

28، 29، 30، 32، 33، 34، 35، 36، 37،



،434،432،416،406،316،312،305

435

عراق۔ 17، 21، 30، 34، 36، 195، 245،

377، 389، 390، 391

عظیم آباد (دیکھئے پٹنہ)۔ 79

علی گڑھ۔ 357

غازی پور۔ 115

غزنو۔ 17

فارس۔ 32، 34

فرخ آباد۔ 116

فیض آباد۔ 116، 118، 120، 131، 149،

165، 192، 222، 223، 336، 342

کابل۔ 17

کان پور۔ 251

کراچی۔ 114، 228

کربلا۔ 21، 22، 27، 28، 35، 36، 39، 41،

44، 45، 46، 48، 51، 54، 57، 59، 63،

65، 66، 67، 68، 73، 75، 77، 90، 91،

96، 97، 99، 100، 101، 104، 106، 118،

123، 133، 142، 143، 144، 146، 148،

153، 160، 161، 176، 180، 182، 191،

195، 197، 202، 205، 212، 216، 244،

251، 268، 270، 271، 282، 288، 296،

301، 308، 310، 313، 321، 324، 325،

327، 328، 360، 367، 369، 380، 381،

392، 406، 413، 414، 415، 417، 419،

421، 428، 430، 431، 432، 434، 436،

438، 439، 440، 441

38، 47، 48، 61، 63، 64، 70، 73، 76،

91، 108، 122، 126، 166، 275، 406

دلی۔ (دیکھئے دہلی)

دولت آباد۔ 22

دہلی۔ دیباچہ، 16، 17، 71، 72، 74، 76، 78،

79، 80، 82، 84، 92، 105، 107، 108،

113، 116، 122، 129، 130، 131، 140،

167، 192، 248، 341، 406، 407، 408،

441، 442

رام پور۔ 14، 167، 192

راپنچور۔ 47، 49

رسول آباد۔ 22

رقیم (کوہ)۔ 360

روم۔ 298

رے۔ 203، 298

زید پور۔ 114

سرگند۔ 62

سری نگر۔ 13

سندھ۔ 116

سنور دا پور۔ 34

سوزہ۔ 13، 127

شام۔ 66، 106، 142، 155، 161، 251،

262، 264، 268، 298، 301، 312، 314،

318

شاہ جہاں آباد (دیکھئے دہلی)

شمس آباد۔ 16، 144، 248

عرب۔ 17، 20، 156، 270، 281، 298،

- 440، 435، 432، 419، 414، 410، 409  
 442، 441  
 مگن۔ 50، 47  
 مالوہ۔ 17  
 مدینہ۔ 152، 144، 143، 99، 75، 35، 21  
 160، 172، 175، 179، 195، 196، 251  
 258، 262، 268، 278، 398، 414، 416  
 مرشد آباد۔ 116  
 مسقط۔ 28  
 مینب۔ 414  
 مشہد۔ 70  
 مصطفیٰ آباد۔ 114، 115  
 ملہ۔ 195، 75  
 ملاواں بزرگ۔ 139  
 نام آباد۔ 116  
 نجف۔ 21، 22، 35، 135  
 نیشاپور۔ 115  
 نل (دریا)۔ 323  
 وجیانگر۔ 18، 28، 47  
 ہرات۔ 28  
 ہند۔ ہندوستان۔ 17، 38، 47، 76، 77، 91  
 94، 95، 104، 108، 113، 117، 118  
 119، 113، 282، 305، 342، 343، 351  
 352، 333، 334  
 یورپ۔ 87  
 کناک۔ 61  
 کرنول۔ 61  
 کڑہ۔ 113  
 کڑہانک پور۔ 115  
 کشنا (دریا)۔ 49  
 کلکتہ۔ 123، 133، 192  
 کنعان۔ 106، 351  
 کوزہ جہاں آباد۔ 115  
 کوزہ۔ 173، 196، 199، 245، 292، 298  
 414، 416  
 گجرات۔ 17، 34، 61، 63، 64  
 گلبرگ۔ 24، 166  
 گودا (ساحل)۔ 17، 18  
 گوزگاواں۔ 224  
 گوکلند۔ 34، 35، 36، 60  
 لاہور۔ 17، 76، 80، 166، 169، 241  
 304، 429  
 لکھنؤ۔ دیباچہ، 13، 14، 92، 98، 111، 112  
 113، 116، 118، 120، 121، 123، 126  
 129، 130، 131، 132، 139، 140، 143  
 144، 149، 160، 165، 166، 168، 192  
 193، 195، 196، 202، 215، 219، 222  
 223، 225، 227، 236، 247، 248  
 251، 252، 269، 275، 276، 318، 339  
 341، 342، 343، 344، 366، 389، 408



# قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان کی چند مطبوعات

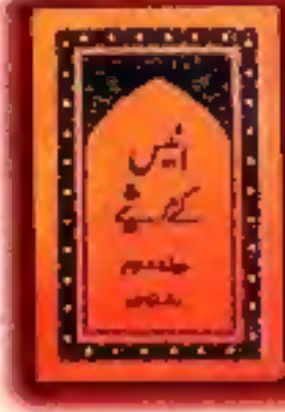
نوٹ: طلبہ و اساتذہ کے لیے خصوصی رعایت۔ باجران کتب کو حسب ضوابط کمیشن دیا جائے گا۔

## دکن میں مرثیہ اور عزاء داری



مصنف:  
ڈاکٹر رشید موسوی  
صفحات: 315  
قیمت: 17/- روپے

## انیس کے مرثیے جلد دوم



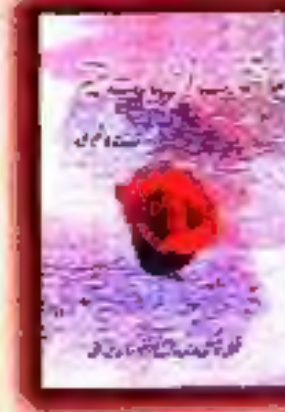
مرتب:  
صالحہ عابد حسین  
صفحات: 575  
قیمت: 40/- روپے

## مثنوی بہرام و گل اندام



مصنف:  
طبعی گولکنڈوی  
صفحات: 236  
قیمت: 66/- روپے

## انتخاب غزلیات میر



مرتب:  
ڈاکٹر حامد کاشمیری  
صفحات: 255  
قیمت: 62/- روپے

## انیس کے سلام



مرتب:  
علی جواد زیدی  
صفحات: 307  
قیمت: 60/- روپے

## دکنی نثر کا انتخاب



مرتب:  
ڈاکٹر سیدہ جعفر  
صفحات: 168  
قیمت: 45/- روپے



قومی کاؤنسل برائے فروغِ اردو زبان

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان

National Council for Promotion of Urdu Language

West Block-1, R.K. Puram, New Delhi-110066